جیلانی کامران

ایک مُطالعہ

(تحقیق و تنقید)

لطیف قریشی

جیلانی کامران: ایک مطالعہ۔ لطیف قریشی

ISBN:969-8483-24-1

اہتمام: رائٹرز ایسوسی ایشن لاہور

اشاعتِ اوّل: 2004ء

ٹائٹل: ریاظ

کمپوزنگ: آصف محمود رانا

مطبع: اِنتخابِ جدید پریس

ناشر: ملٹی میڈیا افیئرز

قیمت: 150روپے

$: 15

£: 10

MULTI MEDIA AFFAIRS

21-Nand Street, Sham Nagar, Chowburji,
Lahore-54500, Pakistan.
Tel: (92-042) 7356454 Mobile: 0333-4222998
E-Mail:multimediaaffairs@hotmail.com

قرینہ

☆ پیش لفظ 5
1- پروفیسر جیلانی کامران کی یاد میں 7

جیلانی کامران کی شاعری: بابِ اوّل

2- جیلانی کامران اور حمدِ الٰہی 12
3- جیلانی کامران کی ایک منفرد نعت 19
4- جیلانی کامران کا شعری نظریہ 25
5- جیلانی کامران کا شعری ارتقا 29
6- نقشِ کفِ پا: شعری ڈراما 37
7- باغِ دُنیا 59
8- جیلانی کامران۔ ایک نئی شعری سطر کا بانی 72
9- جیلانی کامران کی ایک نمائندہ نظم 76

جیلانی کامران کی تنقید: بابِ دُوم

10- جیلانی کامران کا نظریۂ تنقید 82
11- مغرب کے تنقیدی نظریات (جلد اوّل و دُوم) 106
12- جیلانی کامران کی غالب شناسی 109
13- صُوفیہ کا ہمراز جیلانی کامران 126
14- لوک کہانیوں کا رازدان -- جیلانی کامران 131

جیلانی کامران کی لسانی تحقیق: بابِ سُوم

15- جیلانی کامران اور قومی زُبان 136
16- جیلانی کامران اور انگریزی ادب کی تفہیم 141
17- میکالے اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی تعلیمی پالیسی
پروفیسر جیلانی کامران کی نظر میں 146

جیلانی کامران کی افسانہ نگاری: بابِ چہارم

18- جیلانی کامران بطور افسانہ نگار 158
☆ بچ جانے والا شخص (افسانہ) جیلانی کامران 159

پیش لفظ

پروفیسر جیلانی کامران سے میرا پہلا تعارف اُس وقت ہُوا، جب مَیں نے 1960ء کے ستمبر میں گورنمنٹ کالج لاہور میں ایم۔اے انگلش کی کلاس میں داخلہ لیا۔ مُجھے یہ فخر حاصل ہے کہ مَیں اُن کے ٹیوٹوریل گروپ میں بھی شامل تھا، جس میں کالج کی روایت کے مُطابق گروپ کے طلبہ اپنے انچارج اُستاد سے نصابی اور غیر نصابی عِلمی موضُوعات پر گُفتگو کرتے تھے۔

1962ء میں اپنی ایم۔اے کی تعلیم مُکمّل کرنے کے بعد اگرچہ مَیں مُلازمت کے سلسلے میں پاکستان کے مختلف شہروں، قصور، لاہور، کوئٹہ، خضدار، لائل پور، سرگودھا، پشاور، گوجرانوالہ، حیدر آباد اور سکھر میں رہا۔ میرا پروفیسر جیلانی کامران سے عقیدت کا رابطہ قائم رہا، جو آہستہ آہستہ دوستی میں بدل گیا۔ لیکن مجھے یہ بھی فخر حاصل ہے کہ پروفیسر جیلانی کامران نے میرے پہلے مجموعۂ کلام "بارِ امانت" مطبوعہ 1973ء کے لیے تعارُف لِکھا، اور مجموعے کی افتتاحی تقاریب مُنعقدہ سرگودھا اور مری میں مضامین بھی پڑھے۔ اُنھوں نے میری بہُت سی نظموں کا انگریزی میں ترجمہ بھی کِیا اور اُن پر "فرنٹیئر پوسٹ" اور "دِی نیشن" لاہور میں تفصیلی کالم بھی لکھے۔

پروفیسر جیلانی کامران کی شاعری کو سمجھنے میں اکثر قارئین کو مُشکل پیش آتی، جن میں بعض بڑے نقّاد اور اہلِ عِلم بھی شامل تھے۔ اِسی مُشکل کے پیشِ نظر مَیں نے 1993ء میں ارادہ کِیا کہ مَیں پروفیسر صاحب کے تنقیدی اور شعری نظریات سے مُتعلّق مضامین لکھنے کی کوشش کروں گا، اور مَیں نے یہ کوشش شرُوع بھی کی۔ اِسی کوشش میں مُجھے جو مُشکل

پیش آئی، وہ یہ تھی کہ جیلانی کامران کے نظریات کے اِظہار کا پیرایہ ایسا تھا کہ اُن کی بات، بعض دفعہ کئی صفحات میں پُوری ہوتی اور اُس کے لیے لمبے اقتباسات دینا پڑتے۔ اِسی وجہ سے مَیں نے وہ کوشش وہیں روک دِی۔ 1998ء میں مَیں نے پھر ضرُورت محسوس کی، کہ پروفیسر جیلانی کامران کے بارے میں ایسے مضامین کی ضرُورت ہے، جن میں اُن کی شاعری اور تنقید کے نظریات کی وضاحت کی جائے۔ اِس لیے مَیں نے نئے سرے سے مضامین لکھنا شرُوع کیے اور ابھی پانچ سات مضامین ہی لکھ پایا تھا کہ 22 فروری 2003ء کو وہ ہم سے جُدا ہوکر اپنے خالقِ حقیقی سے جا ملے۔ یہ مضامین اُس وقت تک مختلف رسائل میں چھپ چکے تھے۔ اُس کے بعد مَیں نے ضرُوری سمجھا کہ اِس سلسلۂ مضامین کو جلد از جلد مُکمّل کروں۔ الحمدللہ مَیں یہ کام دسمبر 2003ء کے اواخر تک مُکمّل کرنے میں کامیاب ہوگیا۔

اِب یہ مضامین جناب اظہر غوری کی کاوشوں سے کتابی شکل میں شائع ہورہے ہیں، اور مجھے اُن کا خصُوصی شکریہ ادا کرنا ہے کہ اُنھوں نے اِن مضامین کی ترتیب اور تالیف پُوری دِل جمعی سے کی۔

لطیف قریشی

8 جون 2004ء

پروفیسر جیلانی کامران کی یاد میں

مَیں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے 62-1960ء کے سیشن میں انگریزی زبان و ادب میں ایم۔اے کیا۔ وہاں مجھے پروفیسر ڈاکٹر امداد حسین، پروفیسر ایم۔اے خان، پروفیسر صدیق کلیم، پروفیسر رفیق محمود، پروفیسر تنویر احمد خان کے علاوہ پروفیسر جیلانی کامران سے شرفِ تلمّذ حاصل ہُوا۔ مجھے فخر ہے کہ مَیں نے اِن تمام اساتذہ سے نہ صِرف یہ کہ اُن کے عِلم میں سے حِصّہ وصول کِیا، بلکہ اِن کی محبت بھی حاصل کی، اور اُسی کا نتیجہ ہے کہ جہاں ایک طرف مَیں وقفے وقفے سے اِن اساتذہ کے پاس اب تک حاضر ہوتا ہُوں، یہ اساتذہ اور خصوصاً پروفیسر ایم۔اے خان، پروفیسر رفیق محمود اور پروفیسر جیلانی کامران مرے دفتر کے قریب سے گزریں تو مجھے ملے بغیر نہیں جاتے۔ مجھے یہ بھی فخر حاصل ہے کہ پروفیسر جیلانی کامران نے نہ صِرف یہ کہ میرے پہلے مجموعۂ کلام ''بارِامانت'' پر فلیپ لِکھا، بلکہ اِس کے سلسلے میں سرگودھا اور مری میں مُنعقد ہونے والی تعارُفی تقاریب میں اُنھوں نے مضامین بھی پڑھے۔ مجھے یہ بھی فخر حاصل ہے کہ پچھلے دس سال میں اُنھوں نے تین بار میری نظموں کے بارے میں روزنامہ دی نیشن لاہور میں اپنے ہفتہ وار کالم ''Cultural Metaphor'' میں مضامین لکھے، اور اُن کی آخری تحریر (کالم برائے دی نیشن مورخہ 25 فروری 2003ء) بھی میری ہی ایک نظم کے بارے میں تھی، جو 21 فروری کے نوائے وقت میں چھپی تھی۔ اور اُنھوں نے اُسی شام اُس پر پورا کالم لکھ دیا، اور اُس میں نظم کا انگریزی ترجمہ شامل کِیا۔ پچھلے پانچ سال میں میری اُن سے ہفتے میں ایک مُلاقات ضرُور ہوتی، کیوں کہ وہ اکثر اپنا ہاتھ کا لِکھا ہُوا کالم لے کر

میرے دفتر تشریف لاتے، اور جس دوران میں اُن کا کالم ٹائپ ہوتا ہم وقت کی مُناسبت سے چائے پیتے یا کھانا کھاتے اور گپ لگاتے۔ جس دِن وہ خُود تشریف نہ لا سکتے، اپنے ڈرائیور کے ہاتھ مضمون بھیج دیتے، جسے مَیں ٹائپ کرواتا، اور اُس کی پروف ریڈنگ کر کے مضمون ''دی نیشن'' اخبار کے دفتر پہنچا دیتا۔ 22 فروری 2003ء بروز ہفتہ اُن کی وفات سے پہلے 20 فروری بروز جمعرات وہ گورنمنٹ کالج یونیورسٹی لاہور (جہاں وہ 1999ء سے بطور پروفیسر امریطس ہفتے میں چار دِن پیر، منگل، بدھ، جمعرات تشریف لے جاتے) سے واپسی پر تشریف لائے تو فرمانے لگے کہ آج شام کالم لکھ کر وہ اگلے دِن یعنی بروزِ جُمعہ میرے دفتر تشریف لائیں گے، تاکہ مضمُون بھی ٹائپ ہو جائے اور کُچھ وقت ساتھ بھی گُزر جائے، جس میں اظہر جاوید مُدیر ''تخلیق'' اور بعض دُوسرے دوستوں کو بھی اکٹھا کر لیں گے۔ مَیں نے عرض کِیا کہ مَیں جمعہ کے دِن لاہور سے باہر ہُوں، اِس لیے یہ پروگرام ہفتے کے دِن کے لیے رکھ لیا جائے۔ مُجھے شدید دُکھ ہے کہ ہفتے کی صبح دس بجے اُن کے گھر سے اِطلاع مل گئی کہ صبح تین بجے دماغ کی شریان پھٹ جانے کی وجہ سے صبح نو بجے ''عُمر ہسپتال'' میں اُن کا انتقال ہو گیا ہے۔ انا للہ وانا الیہ راجعون o وہ جاتے جاتے بھی میرے ساتھ مزید شفقت فرما گئے کہ اُنھوں نے جُمعہ مورخہ 21 فروری کی شام جو کالم لِکھا وہ میری ہی اُس روز روز نامہ ''نوائے وقت'' میں عراق پر امریکی حملے کے بارے میں چھپی ہوئی نظم پر ہے، جس میں اُنھوں نے نہ صِرف یہ کہ پُوری نظم کا انگریزی ترجمہ شامل کِیا ہے، بلکہ مضمُون کے آخر میں ایک بند اپنی طرف سے بھی اضافہ کِیا جو کہ مندرجہ ذیل ہے:

America learn to talk
To human kind
Tis better to work green fields
Tis better to love mankind

ویسے تو اُن کی اکثر تحریروں میں امن پسندی اور اِنسان دوستی بھرپور طریقے سے موجُود ہے، لیکن اِس ایک بند میں بھی اُن کی امن دوستی اور اِنسان دوستی پوری شان سے ضوفشاں ہے۔

اب کُچھ باتیں بہت پُرانے دِنوں یعنی 62-1960ء کے دوران کی، جب مَیں ایم۔اے کے لیے اُن کا شاگرد تھا۔

گورنمنٹ کالج لاہور میں 62-1960ء کے ایم اے سیشن کے دوران میں گورنمنٹ کالج میں ایک روایت تھی کہ ہر کلاس کے طلبائے عِلم (جن کی تعداد تیس بتیس کے قریب ہوتی) کو چھ گروپوں میں تقسیم کر دیا جاتا اور ہر گروپ کو ایک اُستاد کی نگرانی میں دے دِیا جاتا جو ہفتے میں کم از کم دو دِن اُن کے ساتھ خصُوصی نشست کرتے، اور اُن کے ساتھ ادبی و عِلمی مُعاملات پر گُفتگُو کرتے۔ اُس دوران میں کلاس میں پڑھائے جانے والے موضُوعات بھی زیرِ بحث آتے، اور طلبائے عِلم اُن کے بارے میں اپنے اُستاد سے مزید رہنمائی حاصل کرتے۔ ہمارے گروپ میں میرے علاوہ مرحوم شاعر انور ادیب، اخبارِ خواتین کی مشہور مُدیرہ مسرّت جبیں، مُستقبل کے بیوروکریٹ شیر دِل خان، فارن سروس کے رشید احمد وغیرہ شامل تھے۔ اُن کے علاوہ دُوسرے گروپوں کے طالب عِلم بھی آن شامل ہوتے، اور جیلانی صاحب نہ صِرف یہ کہ سب کو چائے پلواتے، بلکہ اُن کے سوالات کے جواب بھی بڑی خُوش دِلی سے دیتے۔ ایسی ہی ایک نشست کے دوران ڈاکٹر امداد حسین (جو اُس وقت گورنمنٹ کالج لاہور میں شُعبہ انگریزی کے سربراہ تھے) تشریف لے آئے، اور جیلانی صاحب کو زیادہ تر اُردُو اور پنجابی میں گُفتگُو کرتے دیکھ کر کہنے لگے: جیلانی صاحب اِس سے طلبائے عِلم کی انگریزی زُبان پر دسترس کو ترقّی دینے میں رُکاوٹ نہیں آئے گی تو جیلانی صاحب نے کمال تحمّل سے وضاحت کی کہ اِنشاءاللہ آپ دیکھیں گے کہ اِن طلبائے عِلم میں سے اچھا ادب اور اچھی انگریزی زُبان لِکھنے والے پیدا ہوں گے، کیوں کہ یہ انگریزی ادب پڑھتے ہیں، کلاس میں انگریزی زُبان میں لیکچر سُنتے ہیں اور یہاں میرے پاس مادری اور قومی زُبان میں بحث میں حِصّہ لیتے ہیں، اور ایسا ہی ہُوا کہ اُس گروپ میں سے نہ صِرف انور ادیب مرحوم جیسا شاعر اور مسرّت جبیں جیسی مُدیرہ، بلکہ شیر دِل جیسا اعلیٰ پایے کا بیوروکریٹ اور رشید احمد جیسا ڈپلومیٹ بھی پیدا ہوئے۔ جب کہ مَیں نے قلم سنبھالنا اور قلم کی حُرمت قائم رکھنا اُنہی سے سیکھا۔

(پروفیسر جیلانی کامران 1926ء میں پونچھ میں پیدا ہوئے۔ 1947ء میں پنجاب یونیورسٹی سے ایم۔اے انگریزی کرنے کے بعد شُعبۂ تعلیم سے مُنسلک ہوئے،

اور 22 فروری 2003ء کو اپنی وفات تک اِسی شُعبہ سے مُنسلک رہے۔ 1954ء میں چھٹی لے کر مزید تعلیم کے لیے انگلینڈ گئے، جہاں اُنھوں نے ایڈنبرا یونیورسٹی سے انگریزی زُبان وادب میں ایم۔اے آنرز کیا۔ 1958ء میں واپس آ کر بطور لیکچرار گورنمنٹ کالج لاہور میں تعیُنات ہوئے۔ یہیں 1970ء میں گریڈ 19 میں پروفیسر ہوئے اور 1973ء میں گورنمنٹ کالج اصغر مال راولپنڈی میں پرنسپل تعیُنات ہوئے اور 1975ء تک وہاں پرنسپل رہے۔ وہاں اُنھوں نے ایم۔اے انگریزی کی کلاسوں کا اجرا کیا، جو آج تک جاری ہیں۔ 1975ء سے 1979ء تک گورنمنٹ کالج باغبانپورہ کے پرنسپل رہے۔ جب اُنھوں نے گورنمنٹ کالج باغبانپورہ کی پرنسپلی چھوڑ کر ایف۔سی کالج لاہور میں ہیڈ آف ڈیپارٹمنٹ ہونے کی خواہش کی (کیوں کہ اُس وقت گورنمنٹ کالج لاہور میں پہلے سے، اُن سے سینئر اُستاد بطور ہیڈ آف ڈیپارٹمنٹ موجود تھے) اُس وقت وہ گریڈ 20 میں تھے، اور جب اُس وقت کے سیکریٹری تعلیم نے یہ اعتراض کیا کہ اُس وقت ایف۔سی کالج کے پرنسپل گریڈ 19 میں ہیں، اِس لیے آپ کو گریڈ 20 میں اُن کے ماتحت کیسے لگایا جاسکتا ہے، تو اُنھوں نے بڑا سادہ جواب دیا کہ جب مجھے اِس بات پر کوئی اعتراض نہیں ہے تو آپ کیوں اعتراض کرتے ہیں۔ اور اُنھوں نے اُسی وقت یہ لکھ کر دے دیا، باوُجود خُود گریڈ 20 میں ہونے کے، اُنھیں ایف۔سی کالج لاہور میں گریڈ 19 کے پرنسپل کے ماتحت ہیڈ آف انگلش ڈیپارٹمنٹ کام کرنے پر کوئی اعتراض نہیں۔ دراصل وہ اپنا ٹیچنگ کیریئر جاری رکھنا چاہتے تھے۔ اِس طرح اُنھیں 1979ء میں ایف۔سی کالج لاہور میں شُعبہ انگریزی کا سربراہ لگا دیا گیا، جہاں اُنھوں نے دوبارہ ایم۔اے کی کلاسوں کو پڑھایا، اور وہاں سے 1986ء میں گریڈ 20 میں ہی ریٹائر ہوئے۔ 1986ء میں ریٹائر ہونے کے بعد اُنھوں نے روز نامہ دی نیشن لاہور میں "Cultural Metaphor" کے عنوان سے ہفتہ وار کالم لِکھنا شُروع کیا جو 22 فروری 2003ء کو اُن کی وفات تک جاری رہا۔ اُس دوران قریباً دو یا تین سال کے لیے اُنھوں نے یہی کالم ''فرنٹیئر پوسٹ'' کے لیے لِکھا، لیکن 1996ء میں دوبارہ ''دی نیشن'' کے لیے لِکھنا شُروع کر دِیا۔ وہ اپنے اُس ہفتہ وار کالم میں پاکستان میں ادبی سرگرمیوں کے علاوہ ادبی و تہذیبی موضوعات پر چھپنے والی کتابوں اور واقعات اور مباحث پر بھی رائے زنی کرتے۔

اُسی دوران میں اُنھوں نے اُردو زبان میں ''مغرب کے تنقیدی نظریے'' کے نام سے دو جلدوں میں قریباً پانچ سو صفحات پر ''مشتمل جامع کتاب لکھی، جو 1999ء میں مکتبۂ کارواں لاہور نے چھاپی، اور ایم۔ اے اُردو اور ایم۔ اے انگریزی کے طلبا ے علم کے لیے سفارش شدہ کتاب ہے۔ اُس سے پہلے اُن کے شاعری کے سات مجموعے اور ''تنقید کا نیا پس منظر'' کے عنوان سے اُن کے تنقیدی نظریات پر مشتمل کتاب کے علاوہ قریباً پچیس دِیگر کتابیں بھی چھپ چکی تھیں جن میں اُن کے کالموں کا انتخاب 1994ء میں چھپا، اور اُردو مضامین کا مجموعہ ''ادب کے مخفی اشارے'' 2002ء میں۔ اُسی سال (یعنی 2002ء میں) اُن کی شعری کُلیات ''جیلانی کامران کی نظمیں'' کے عنوان سے ''ملٹی میڈیا افیئرز'' لاہور نے شائع کی۔

1977ء میں اُن کا نام "Worlds Whose Who of Intellectuals" میں شامل کیا گیا۔ 1986ء میں اُنھیں حکومت کی طرف سے تمغاے امتیاز اور 2001ء میں صدارتی تمغاے حُسنِ کارکردگی سے نوازا گیا۔ اُن کی تصنیفات میں منصور حلاج کے بارے میں اُن کی انگریزی زبان میں کتاب "Anal Haq Reconsidered" ''قائدِ اعظم اور آزادی کی تحریک'' اور خواجہ غلام فرید کے کلام کا انگریزی ترجمہ خصُوصی اہمیت کی حامل ہیں۔

1999ء میں گورنمنٹ کالج لاہور میں اُنھیں انگریزی زبان و ادب کا پروفیسر امریطس مُقرر کیا گیا، یہ فرائض وہ اپنی وفات تک ادا کرتے رہے۔)

--☆--

جیلانی کامران اور حمدِ الٰہی

ادب کے قاری پروفیسر جیلانی کامران کو انگریزی ادب کے ایک مُستند اُستاد، ادب کے نقاد اور اُردو نظم میں ایک مُنفرد سٹائل کے بانی کے طور پر جانتے ہیں۔ اگرچہ اُردو نظم میں سٹائل کے اِس نئے تجربے کا شرُوع میں مذاق بھی اُڑایا گیا۔ پروفیسر جیلانی کامران اُن خُوش قِسمت لوگوں میں سے ہیں جن کی طویل محنت کو اُن کی زندگی میں قُبول نصیب ہُوا، اور بین الاقوامی طور پر اُن کا نام دُنیا کے دانش وروں کی لسٹ میں شامل کِیا گیا۔ وطن کے اندر 1986ء میں اُنھیں حکُومتِ پاکستان کی طرف سے ادب کے لیے اُن کی خدمات اور قائدِ اعظم محمد علی جناح اور علامہ اقبال پر اُن کے کام کی پذیرائی کرتے ہوئے اُنھیں تمغائے امتیاز سے نوازا گیا۔ 1999ء میں جب گورنمنٹ کالج لاہور (جہاں اُنھوں نے 1958ء سے 1973ء تک انگریزی ادب کے اُستاد کے طور پر پڑھایا) کو یونیورسٹی بنایا گیا تو اُنھیں شعبہ انگریزی ادب میں پروفیسر امریطس مُقرر کِیا گیا، اور جہاں وہ اُس وقت سے انگریزی ادب کے طلبہ کو خصُوصی نشستوں میں رہنُمائی مُہیا کر رہے ہیں۔ 1986ء میں ایف۔ سی کالج لاہور سے شُعبہ انگریزی ادب کے سربراہ کے طور پر سرکاری مُلازمت سے ریٹائر ہونے کے بعد اُنھوں نے نہ صِرف یہ کہ ادبی رسائل اور ادبی مجالس میں اپنے مضامین کا سلسلہ جاری رکھا، بلکہ انگریزی روزنامہ ''دی نیشن'' میں کمالِ استقلال سے ادبی موضُوعات اور نئی ادبی تخلیقات پر اپنا تنقیدی ہفتہ وار کالم ''Cultural Metaphor'' جاری رکھا ہُوا ہے۔ اِن تمام مصرُوفیات کے درمیان اُنھوں نے مکتبۂ کارواں کے مالک چودھری عبدالحمید کی فرمایش پر ادب کے

مغربی تنقیدی نظریات پر اُردُو زبان میں قریباً 500 صفحات پر مُشتمل مختصر مگر جامع کتاب لکھ ڈالی ہے، جو بقول پروفیسر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اُردُو زبان میں اِس وقت تک اِس موضوع پر لکھی گئی کُتب میں سے سب سے جامع اور مُنفرد ہے اور اِسی لحاظ سے اُردُو اور انگریزی ادب کے پوسٹ گریجوایٹ طُلبائے عِلم کے لیے ایک اعلیٰ درجے کی نصابی کتاب ثابت ہوئی ہے۔ حال ہی میں (14 اگست 2001ء) کو اُنھیں حکُومتِ پاکستان کی طرف سے صدارتی تمغائے حُسنِ کارکردگی سے نوازا گیا ہے)

پچھلے دِنوں مَیں نے اُن سے اُن کی ایک تازہ وارد نعت سُنی، اور اُس سے اِس قدر مُتاثر ہُوا کہ مَیں نے اِس نعت کے مُتعلّق ایک تفصیلی مضمون لِکھا۔ مضمون لِکھنے سے پہلے مَیں نے جیلانی کامران کے کلام کو ایک نظر پھر سے دیکھا، تاکہ یہ جان سکوں کہ کیا اُنھوں نے حمدِ الٰہی کی صِنف میں بھی کُچھ لِکھا، اور اگر لِکھا تو اُس کی نوعیت کیا ہے۔ اِس مُطالعے کے دوران سب سے پہلے تو مئی/ جون 2001ء کے سہ ماہی ''استعارہ'' میں شائع شُدہ اُن کی حمد پر نظر پڑی جو مندرجہ ذیل ہے:

اے خُوشنُما!

نقابِ ہستی میں صُورتوں کی تلاش کا اذنِ عام بخشا

جو بے خبر تھا، جو نا سمجھ تھا، اُسے سمجھنے کی آگہی دی!

بے کلی کا گُماں عیاں تھا

وہ اب کہاں تھا؟

ہم نے زندگی کو ترے نشانِ قدم میں پایا

مَیں عُمر کے جس مقام پر ہُوں

جو آشناؤں کو اہلِ دِل کا قرار دیتی ہے

تُو نے اہلِ دِل کو عجیب لُطفِ خرام بخشا

نظر میں بس کر زمیں کی وحشت کو اپنی آنکھوں کی روشنی دی

جہاں کے ہر دیدہ ور کی آنکھوں میں

وہ پوچھتے تھے کہ عہدِ امروز میں جو کل تھا

اے خُوشنُما!

ہزار چہروں میں جس کو دیکھا، اُسے حجابِ صنم میں پایا
تری محبت کا مُنتظر ہُوں
ایسی حیرت کا مُنتظر ہُوں!

اس حمد سے پہلے کے اُن کے مطبُوعہ کلام کا دوبارہ مُطالعہ کیا تو مجھے اُن کی نظموں میں جگہ جگہ حمدیہ اشارے ملے۔ بلکہ یُوں کہنا چاہیے کہ اُن کے کلام میں جہاں جہاں ''تُو''، ''وہ''، ''اُس'' جیسے اسمائے اشارہ ملے، وہاں اشارہ اللہ تعالیٰ کی ذات اور اس کے رسُولِ مقبول صلی اللہ علیہ والہ وسلم کی ذات کی طرف دِکھائی دیتا۔ مثالیں دینے سے قبل ایک وضاحت: جیلانی کامران کے اپنے بیان کے مُطابق اُنھوں نے اپنی شاعری کے آغاز میں ضمیرِ مُخاطب ''تُو''، ''وہ''، ''اُس'' اور ہر طرح کے ضمیرِ مُخاطب اور ضمیرِ غائب کو نسائی وُجود میں پہچانا، اور مجاز کو اُس کا عکس گردانا۔ یہ کیفیت اُن کے پہلے مجموعۂ کلام ''استانزے'' میں نُمایاں ہے۔ اُنھوں نے ''محبوب'' کا لفظ نسائی وُجود سے حاصل کیا۔ ضمیرِ مُخاطب کی حمدیہ صُورت اُن کے مجموعۂ شاعری ''نقشِ کفِ پا'' میں دِکھائی دیتی ہے۔ ''چھوٹی بڑی نظمیں'' میں دونوں صُورتیں ''نسائی وُجود'' اور ''وُجودِ مُذکر'' ظاہر ہوئیں۔ نسائی وُجود کو ابتدائی مُقامات پر فاطمہ اور زُلیخا کا نام بھی دیا ہے جو ''دستاویز'' میں ''لیلیٰ'' اور ''شیریں'' بن کر ظاہر ہُوا۔ بالآخر اُن سب صُورتوں کو ''اے خُوشنما'' کہہ کر پُکارا گیا ہے۔ اور اُن کی حمد میں یہی اِستعارہ واضح ہُوا ہے۔ اب اُن کے ''دستاویز'' تک کے کلام سے حمدیہ اشاروں پر مُشتمل چند نظموں سے اقتباس:

1:

مَیں نے چاہا
تذکرہ تیرا شب و روز کے دیباچے میں
مُرتسم کرتا رہُوں جتنے بھی دِن رات جیُوں
تیرا اقرار کروں! رات کی برسی ہوئی اوس،
دِن کے چمکے ہوئے سُورج سے تراذ کر کہوں
جب فراموش کروں مر جاؤں

(استانزے)

:2

اے مری قوم کے معبود! مری گمراہی
بخش دے! اور مرے جسم کی سب فریادیں
سُن!

:3

ہوا کی خُوشبو ہے بھینی بھینی،
اگر سمجھ کر اُسے بُلاؤ، تو لعل و گوہر
وہ میرے بچپن کا آشنا ہے،
فضا میں کوئی اُتر رہا ہے!
اگر کسی طرح بھول جاؤ تو اِبتلا ہے!
وہ میرے بچپن کا آشنا ہے!
مری جوانی کا آسرا ہے!
وہ آخرت میں مری دُعا ہے......
عجیب پانی برس رہا ہے
عجیب قِسمت سنْور رہی ہے!

:4

سچّا سب سے پہلے اللہ
دوئم نبی مُبشّر سچّا
جُھوٹا ناقص۔مَیں!

:5

اِس دُنیا کی سرحد میرا جسم تری بینائی
کب تک شہر بہ شہر کروں مَیں تیری یُوں رُسوائی
حرف کی خاطر لفظ بنا ہے مجنوں اور سودائی
غفلت کی پوشاک پہن کر نکلا مَیں اَنہونا
اپنی مٹّی خاک ہے لیکن چاہوں نکلے سونا

کس خوبی کو تُو نے بخشا اُنہونے سے ہونا؟

(دستاویز)

پروفیسر جیلانی کامران کے مطبوعہ کلام میں اِن حمدیہ اشاروں کا جب مَیں نے خود اُن سے ذکر کیا تو اُنھوں نے اپنی تازہ لکھی ہوئی کُچھ نظمیں مجھے مُہیا کیں، جن میں ایک نئے انداز سے حمد کہنے کا تجربہ ہے:

:1

کیا جواب دُوں گا
خدا کو مَیں کیا جواب دُوں گا!
مَیں ننگے پانو زمیں سے گُزرا
تو پھُول پتّے پسند آئے
صدا پرندوں کی دِل میں اُتری
تو مَیں نے سوچا
کوئی تو ہے جو بُلا رہا ہے
مرا مُقدّر بنا رہا ہے!
یُوں میرے دِل میں جو ایک جنّت کھلی
وہ ہمراہ لا رہا ہُوں
اُسے گواہی بنا رہا ہُوں!

:2

تو حجابِ این و آں کو
تو اپنی زینت نہ بنا
مُسکرا اور اِس جہاں میں
ہم زمیں زادوں کے کاشانے میں آ.....
دیکھ! ان لفظوں میں اپنا آپ دیکھ
گردشِ بیم و رجا کی چاپ دیکھ
کتنے رنگوں میں تجھے پایا ہے وہ انداز دیکھ

خُلد کی جانب ہماری قدرتِ پرواز دیکھ!
آئینے میں ہم سہی
اپنے اَن ہونے میں کتنے کم سہی!
ہم نے خواہش کے صنم خانے تراشے جابجا
تجھ سے ملنے کے بہانے پھُول رکھے جابجا
اِن کی رنگت دیکھ مُرجھائے نہیں
دیکھ! کیا ہم نے ابھی تیرے نشاں پائے نہیں!

:3

عجیب تر لفظ ہے تمھارا
نگاہ رکھوں تو دیکھ پاؤں
سُنوں، تو سوتے میں مُسکراؤں!
یہ خاک کے پیرہن پہ گرتا ہے لفظ کس کا
زمیں کو ملتا ہے لفظ کس کا!
تجھے سمجھنے کی آرزوؤں میں عُمر گزری
عجیب خواہش میں عُمر گزری
تُو دیکھ پائے
مَیں دیکھ پاؤں
تُو مُسکرائے مَیں مُسکراؤں!

(انھی تازہ نظموں میں ایک نظم میں ”بہُت خُوب صُورتی کے ساتھ حمدِ الٰہی اور نعتِ رسُول مقبول صلی اللہ علیہ والہ وسلم اکٹھی ہوگئی ہے، اور وہ نظم یوں ہے:

اُسے ہم نے دیکھا
کبھی نظم لکھتے ہوئے
حکایت کبھی، خط کبھی، عشق کا واقعہ
آسمانوں پہ لکھتے ہوئے
وہاں ہم نے دیکھے

ہجوم ان گنت نیک چہروں کے
اُس کی صدا کو
کہانی کے لہجے میں سُنتے ہوئے
پھول چُنتے ہوئے
وہ خُوشبو تھا، نغمہ تھا، الفاظ کی
زیب و زینت تھا
اہلِ جنّت نے ہم سے کہا
نیک طینت تھا.......
زمانے کی تازہ ہوا کو لیے
سُوئے دُنیا گئے
مُسکراتے ہوئے
اُس کو اپنی جوانی کی چادر میں ڈھانپے ہوئے
عشق کے نام پر
اپنی قسمت بناتے ہوئے!

--☆--

جیلانی کامران کی ایک مُنفرد نعت

لفظ ''نعت'' نبی آخرالزمان خاتم النّبین رحمتُ اللّعالمین حضرت محمد صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی تعریف میں کہے گئے اشعار کے لیے مخصُوص ہے اور اگر چہ رسُولِ مقبول صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی شان اور تعریف میں اُن کی زندگی میں کہی گئی نعتوں کو قصاید کہا گیا، اور اِس تتبّع میں عربی زُبان میں آج تک کہی گئی نعتوں کو قصاید کا نام ہی دِیا جاتا ہے۔ فارسی، اُردُو اور پنجابی زُبانوں میں مِدحتِ رحمت اللعالمین حضرت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم میں کہے گئے اشعار کو نعت ہی کہا جاتا ہے۔

شاعرِ دربارِ رسُول حضرت حسان بن ثابت رضی اللہ تعالیٰ عنہُ اور قصیدہ گوے رسُول حضرت کعب بن زُہیر رضی اللہ تعالیٰ عنہُ نے مِدحتِ رسُول صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے لیے جو نمونہ قائم کِیا، وہ اُس زمانے کی عربی شاعری کی صِنفِ قصیدہ کا نمونہ تھا، جس میں شاعر اپنے ممدُوح کی تعریف بیان کرتا تھا۔ زمانۂ جہالت (زمانہ قبل از اسلام) میں شاعر اپنے قصاید میں عموماً اپنے قبیلے یا قبیلے کے سردار کی تعریف بیان کرتا اور اپنے قصاید میں قبیلے کی تاریخ یا قبیلے کی زندگی میں آنے والے اہم واقعات (جنگ و جدل یا قبائلی رُسُوم) کو شعروں کے قالب میں ڈھالتا۔ اور ایسا کرتے ہوئے بہُت سے اشعار اپنے قبیلے کی بڑائی بیان کرنے اور نسلی تفاخُر کے لیے وقف کرتا۔ رواج کے مُطابق قصیدے کا آغاز شاعر کی محبوبہ (خیالی یا اصلی) کی تعریف میں دس بیس اشعار سے ہوتا (جس حصّے کو تشبیب کا نام دیا گیا) اُس کے بعد شاعر اپنے اصل موضوع کی طرف گریز کرتا، اور اپنے ممدُوح کی شان میں اشعار کہتا، اور اُس کی تعریف بیان کرتا۔ اُس زمانے کے رواج کے مُطابق

محبوبہ کی تعریف میں کہے گئے اشعار میں محبوبہ کے حُسن و جمال، اُس کی اداؤں اور دلرُبائیوں کا بیان ہوتا، جب کہ قصیدے کے اصل ممدوح کی تعریف میں کہے گئے اشعار میں اُس کی بلند نسبی، شُجاعت، سخاوت، مُعاملہ فہمی اور قبیلے کے لیے خدمات کے عناصر کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا جاتا، اور ایسا کرتے وقت مُبالغے کے صیغے بلا جھجک استعمال کیے جاتے۔ عرب شُعرا کو اپنی فصاحت و بلاغت پر ہمیشہ سے فخر رہا ہے، اور وہ اپنے ممدُوح کی تعریف کے لیے فصاحت و بلاغت کے اعلیٰ ترین معیار قائم کرتے۔ پھر چُوں کہ شاعری میلوں اور اجتماعات میں گا کر سُنائی جاتی اور عرب مُسافر دورانِ سفر اپنے اُونٹوں کی قطار کے آگے بھی ایسی ہی شاعری گاتا جاتا جسے حُدی خوانی کہا جاتا ہے۔ کوشش کی جاتی کہ قصیدے کی شاعری زیادہ سے زیادہ مُترنّم ہو۔ یہی روایت قصیدۂ رسُول لکھتے وقت بھی قائم رکھی گئی، سوائے اِس کے کہ اُس میں سے اِبتدائی غزلیہ حِصّہ جس میں فرضی یا اصلی محبوبہ کی تعریف بیان کی جاتی حذف کر دِیا گیا، بعض قصاید میں کُچھ اشعار حمدِ باری تعالیٰ اور کُچھ اشعار قرآن مجید کی فضیلت پر بھی کہے گئے، جیسا کہ قصیدہ بُردہ (مصنفہ امام بوصیری رحمتہ اللہ علیہ) میں سے پہلی فصل رسُولِ پاک صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے عشق کے بارے میں ہے، جب کہ دوسری فصل نفسانی خواہشات سے باز رہنے کے بارے میں، تیسری فصل میں رسُول اللہ صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی مدح، چوتھی فصل میں نبی پاک صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی ولادت کا بیان، پانچویں فصل میں رسُولِ کریم صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی دعوتِ مُبارک کا بیان، چھٹی فصل میں ذِکرِ شرفِ قُرآن پاک، ساتویں فصل میں حضُور پاک صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے معراج کا ذِکر آٹھویں فصل میں حضُور پاک صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے جہاد کے بارے میں، نویں فصل میں اللہ تعالیٰ سے بخشش اور رسُولِ کریم صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی شفاعت کی درخواست، اور دسویں فصل میں شاعر کی مناجات اور عرضِ حاجات ہے۔

اَب تک نعتِ رسُولِ مقبول صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی صِنف میں ہزاروں نہیں، بلکہ لاکھوں مُسلمان شُعرا نے طبع آزمائی کی ہے، اور اِس صِنف میں کی جانے والی شاعری جہاں ایک طرف زُبان و بیان کے اعلیٰ نمونے پیش کرتی ہے، وہاں دوسری طرف عشقِ رسُول کی حُدُود میں جا داخل ہوتی ہے۔ عربی زُبان میں لکھی جانے والی شیخ سعدی شیرازی کی مُندرجہ ذیل معرکتہ لآرا نعتیہ رُباعی تو مسجد اور صاحبانِ ایمان کے گھروں، دفتروں اور

دُکانوں کی زینت بنائی جاتی ہے، اور شاید ہی کوئی مُسلمان ایسا ہو جس نے یہ رُباعی نہ سُنی ہو:

بَلَغَ العُلیٰ بِکمالِہٖ
کَشَفَ الدُجیٰ بِجمالِہٖ
حَسُنَت جَمیعُ خِصالِہٖ
صَلّوا عَلَیہِ وَاٰلِہٖ

فارسی زُبان میں جہاں مولانا جامی کی نعتیں برِصغیر پاک و ہند میں بہُت مقبول ہیں، اور اکثر محافل میں قوال حضرات اُن کی نعتیں گا کر حاضرین پر وجد طاری کرتے ہیں، وہاں امیر خُسرو کی مُندرجہ ذیل نعت تو غنائیت اور حُبِ رسُول کے بیان میں مُنفرد ہونے کی وجہ سے قوالوں کی پسندیدہ نعت ہے، جسے گا کر وہ محفلیں لُوٹ لیتے ہیں:

نمی دانم چہ منزل بود شب جاے کہ من بُودم
بہر سُو رقص بسمل بود شب جاے کہ من بُودم
رقیباں گوش برآوازِ اُو در ناز من ترساں
سُخن گفتن چہ مُشکل بود شب جاے کہ من بُودم
پری پیکر، نگارے، سروقدے، لالہ رُخسارے
سراپا آفت دل بود شب جاے کہ من بُودم
خدا خُود میرِ مجلس بود اندر لامکاں خُسرو
محمدؐ شمع محفل بود شب جاے کہ من بُودم

پھر فارسی زُبان میں محمد اقبال کی مُندرجہ ذیل رُباعی عشق رسُول صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے بیان کا بہُت اعلیٰ نمونہ ہے:

تُو غنی از ہر دو عالم من فقیر
روزِ محشر عذر ہاے من پذیر
گر تُو می بینی حسابم ناگزیر
از نگاہِ مصطفیٰ پنہاں بگیر

عربی قصاید رسول (صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم) کی طرح اُردو زبان میں مولانا احمد رضا خان بریلوی کا سلام ''مصطفیٰ جانِ رحمت پہ لاکھوں سلام'' بہت مشہور نعت ہے، اور تقریباً ہر محفل نعت میں گائی جاتی ہے، اور نعت کے بنیادی وصف کو برقرار رکھتی ہے کہ قرآن واحادیث میں رسول اکرم صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی جو صفات بیان ہوئی ہیں، اُن کو شعر میں قلم بند کیا گیا ہے۔

پنجابی زبان میں پیر سیّد مہر علی شاہ رحمتہ اللہ علیہ کی مندرجہ ذیل نعت عشقِ رسول صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے بیان میں اپنی سادگی زبان کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کا بہت اعلیٰ معیار قائم کرتی ہے:

اج سِک متراں دی ودھیری اے
کیوں جندڑی اُداس گھنیری اے
لُوں لُوں وچ شوق چنگیری اے
اَج نیناں لائیاں کیوں جھڑیاں
مُکھ چند بدر لاثانی اے
متھے چمکدی لاٹ نورانی اے
کالی زُلف تے اکھ مستانی اے
مخمور اکھیں ہُن مدھ بھریاں
اُس صُورت نوں میں جان آکھاں
جان آکھاں کہ جانِ جہان آکھاں
سچ آکھاں تے رب دی شان آکھاں
جس شان توں شاناں سب بنیاں
سبحان اللہ ما اجملک ما احسنک ما اکملک
کتھے مہر علی کتھے تیری ثنا، گستاخ اکھیں کتھے جا لڑیاں

مندرجہ بالا تناظر میں جب اگلے دن اُستاذی المکرم پروفیسر جیلانی کامران صاحب نے مجھے اپنی تازہ وارد مندرجہ ذیل نعت سُنائی تو میں جھوم جھوم گیا، کیوں کہ اِس

١/٦/٩

میں جہاں ایک طرف تعلیماتِ رسُول اور اسوۂ رسُول سے عشق کا اِظہار کیا گیا ہے، وہاں یہ نعت باوُجود آزاد نظم کی صفت میں ہونے کے، غنائیت اور حُسنِ بیان کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہے۔ وہ نعت یوں ہے:

ہم اپنے ہونے کو
تیرے نقشِ قدم کے خاکے میں ڈھونڈتے ہیں
ہوا کا جھونکا
جو سُوئے یثرب گیا
اُسے دِل سے چومتے ہیں
زمیں کے پردے پہ تیری آمد سے
ایک دُنیا مہک گئی ہے
خُوشی سے ہر شے لہک گئی ہے
جہاں کی آباد بستیوں میں
صدائیں گونجی ہیں ہر مکاں سے
وہ چاند اُترا ہے آسماں سے
زمیں نے پھر اپنا آپ پایا ہے لامکاں سے

ہم اپنے ہونے میں
کتنے تنہا ہیں
پھر بھی جس شے کو دیکھتے ہیں
اُسے ترا عکس جانتے ہیں
اُسے تری معرفت
زمانے میں پہچانتے ہیں

اگر چہ یہ بات مُسلّم ہے کہ مُشک آنست کہ خُود ببوید نہ کہ عطا بگوید، مَیں نے بطور طالبِ علم اِس نعت میں جو خُوبیاں پائیں، اُنھیں اِس لیے بیان کرنا چاہوں گا کہ صفتِ

عربی قصاید رسُول (صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم) کی طرح اُردو زُبان میں مولانا احمد رضا خان بریلوی کا سلام ''مصطفیٰ جانِ رحمت پہ لاکھوں سلام'' بہت مشہور نعت ہے، اور تقریباً ہر محفل نعت میں گائی جاتی ہے، اور نعت کے بُنیادی وصف کو برقرار رکھتی ہے کہ قُرآن واحادیث میں رسُول اکرم صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کی جو صفات بیان ہوئی ہیں، اُن کو شعر میں قلم بند کیا گیا ہے۔

پنجابی زُبان میں پیر سیّد مہر علی شاہ رحمتہ اللہ علیہ کی مُندرجہ ذیل نعت عشقِ رسول صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے بیان میں اپنی سادگی زُبان کے ساتھ ساتھ زُبان وبیان کا بہت اعلیٰ معیار قائم کرتی ہے:

اج سِک متراں دی ودھیری اے
کیوں جندڑی اُداس گھنیری اے
لُوں لُوں وچ شوق چنگیری اے
اَج نیناں لائیاں کیوں جھڑیاں
مُکھ چند بدر لاثانی اے
متھے چمکدی لاٹ نورانی اے
کالی زُلف تے اکھ مستانی اے
مخمور اکھیں ہُن مدھ بھریاں
اُس صُورت نوں میں جان آکھاں
جان آکھاں کہ جانِ جہان آکھاں
سچ آکھاں تے رب دی شان آکھاں
جس شان توں شاناں سب بنیاں
سبحان اللہ ما اجملک ما احسنک ما اکملک
کتھے مہر علی کتھے تیری ثنا، گُستاخ اکھیں کتھے جا لڑیاں

مُندرجہ بالا تناظر میں جب اگلے دن اُستاذی المکرّم پروفیسر جیلانی کامران صاحب نے مجھے اپنی تازہ وارد مُندرجہ ذیل نعت سُنائی تو مَیں جھوم جھوم گیا، کیوں کہ اِس

١١٦١٩

رسُول کے بیان کی رفاقت کر کے مَیں بھی اِسے عام کرنے کے ثواب میں شامل ہو جاؤں۔

رسُول پاک صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے نقش قدم پر چلنے کی خواہش کو بہت سے نعت گوؤں نے اپنے اپنے انداز میں بیان کیا ہے۔ جیلانی کامران کی اِس نعت کے پہلے بند میں اِسی خواہش کو نئے انداز میں بیان کیا گیا ہے کہ ہماری ہستی (ہونے) اور اِس کے لائحہ عمل کی تلاش رسُولِ آخرالزمان کے نقشِ قدم کے خاکے تک محدُود ہے، کیوں کہ یہی خاکہ ہستی کی عمارت کا مُکمّل نقشہ پیش کرتا ہے۔ اِسی بند کے دُوسرے حصّے میں یثرب (مدینۃ الرسُول) کی محبت کا ایک مختلف انداز میں بیان ہے۔ اکثر نعت گو شاعروں نے یثرب کی طرف سے آنے والے ہوا کے جھونکے کی عطر بیزیوں اور اُس سے محبت کا بیان تو کیا ہے، اور سُوئے یثرب جانے والی ہوا یا ہوا کے جھونکے کے ذریعہ پیامِ محبت بھی بھیجنے کی کوشش کی ہے، لیکن سُوئے یثرب جانے والے ہوا کے جھونکے کو دِل سے چُومنے کا ذِکر میری نظر سے پہلی بار گُزرا ہے، اُس جھونکے سے محبت و عقیدت کا خُوب صُورت اظہار ہے۔

اگلے بند میں پیدایشِ رسُول مقبول صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کا خُوب صُورت بیان ہے کہ جس سے ایک دُنیا مہک گئی ہے، اور خُوشی سے ہر شے لہک گئی ہے۔

تیسرے بند میں حُسنِ بیان کے اعتبار سے نعت اپنے عرُوج پر ہے، جہاں ایک عجیب نقشہ ذہن کے سامنے آتا ہے، اور شاید جسے اسلم کمال جیسا مُصوّر کسی وقت مُوئے قلم سے قرطاس پر سجائے، جس میں کُل جہان کی کُل آباد بستیوں کے باسی اپنے اپنے مکانوں کے اور چھتوں پر کھڑے سُوئے اُمّ القریٰ اشارہ کر کے کہہ رہے ہیں کہ:

وہ چاند اُترا ہے آسماں سے

اور ایسا چاند کہ جس کے زمین پر اُترنے سے زمین نے لامکاں سے ایک بار پھر اپنی معنویت پائی ہے۔

اور مجھے یقین ہے کہ اِس نعت کی غنائیت کو صِرف کوئی اُستاد فتح علی خان یا اُستاد حامد علی خان ہی اُجاگر کر سکتے ہیں کہ جو الفاظ کی غنائیت کی پہچان رکھتے ہیں، اور اِسے نُمایاں کرنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔

☆

جیلانی کامران کا شعری نظریہ

پروفیسر جیلانی کامران 1958ء میں ایڈنبرا (انگلستان) سے انگریزی ادب میں ایم۔اے (آنرز) کر کے واپس پاکستان آئے تو اپنے ساتھ ادب اور شاعری کو ایک نئے تناظر میں دیکھنے کی نظر بھی لائے۔ اُس نظر میں جہاں ایک طرف ادب وشاعری کو اُس دور کے سماجی وسیاسی، مذہبی اور فلسفیانہ تناظر میں دیکھنے کا انداز تھا، وہاں موجودہ دور میں خصوصاً شاعری کے لیے موجودہ دور کے سماجی، سیاسی، مذہبی اور فلسفیانہ منظر نامے سے پیدا ہونے والی اِنسانی حیاتی صُورتِ حال سے عُہدہ برآ ہونے کے لیے سماجی وسیاسی و مذہبی اور فلسفیانہ روایات سے آگاہی کے ساتھ آگے بڑھنے کا ارادہ بھی ساتھ لے کر آئے۔

ادب وشاعری کو اِس تناظر میں دیکھنے کا اُن کا یہ نظریہ محض مغرب میں موجود تنقیدی نظریات کی نقالی یا اُن کو اپنانا نہیں تھا، بلکہ اُن کے اپنے بقول شاعری میں استعاروں، مُحاوروں، الفاظ کی بندشوں اور دُوسری جُزئیات کو ہٹا کر شاعری کے اصل معنی تک پہُنچنے کے عمل کی ضرُورت نے اُن کی توجہ شاعری کے اِس اہم عُنصر کی طرف دِلائی۔ یہ ضرُورت اُنھیں انگلستان میں اُردُو شاعری کے مطالب نثری ترجموں کے ذریعے سمجھانے کے لیے پیش آئی۔ اپنی کتاب ''نئی نظم کے تقاضے'' میں شامل اپنے تنقیدی مضمون ''طرزِ اظہار کی تلاش'' میں وہ رقم طراز ہیں:

''1955ء تک مَیں جس نوع کی اُردُو شاعری سے آشنا تھا اُس میں پچھلی نسل کے شاعر اور ترقّی پسند تحریک کے نظم نگار شامل تھے۔ اور وہ نظمیں بھی میری نظر

سے اکثر گزرتی تھیں، جن میں شاعر اپنے جذبے کی نمایش کر کے کالے اور ہولناک رنگوں سے کائنات اور انسان کے باہمی رشتے کی عکاسی کرتا تھا۔ یہ باتیں شاید مجھے اِس قدر واضح طور پر دِکھائی نہ دیتیں، اگر مجھے برطانیہ میں مختلف لوگوں کو اُردو نظموں کا انگریزی میں مفہوم سمجھانے کی ضرورت نہ پڑتی۔
اِن تفصیلات کے بعد مجھے احساس ہُوا کہ میری تلاش غالباً کشف کے شعری اظہار کی ہے۔ یعنی مَیں قاری اور شاعر کے درمیان مُروّجہ اعتماد اور اشتراک کو حذف کر کے براہِ راست کشف کی عکاسی کرنا چاہتا ہُوں، اور اِس کام کے لیے استعارے کو طرزِ اظہار کے طور پر استعمال کر کے مَیں قاری کو اِسی طرح اِن ہی راستوں پر اپنے ہمراہ لے جانا چاہتا ہُوں، جس طرح ڈی لارس اِس نظم میں قاری کو اپنے ہمراہ لے جاتا ہے۔"

ادبی تنقید میں اُنھوں نے اُردو زبان کو اِن نظریات پر مُشتمل دو کتابیں "نئی نظم کے تقاضے" (1963ء) اور "تنقید کا نیا پس منظر" (1964ء) دیں، جب کہ نئی نظم کے اِن ہی تقاضوں کے مُطابق لکھی گئی اپنی نظموں کا پہلا مجموعہ 1959ء میں "استانزے" کے نام سے وہ پہلے ہی پیش کر چکے تھے۔ "استانزے" میں شامل نظموں میں اُنھوں نے خصُوصاً روایتی تشبیہات، استعاروں اور تراکیب سے نہ صرف یہ کہ ارادتاً اجتناب کِیا، بلکہ کہیں کہیں اُن تشبیہات، استعاروں اور تراکیب کی گرہوں کو کھول کر پیش کر دینے سے ایک نیا طرزِ بیان پیدا کِیا۔ اُن کے اپنے لفظوں میں:

"اب مَیں اپنی نظموں کا ذکر کرتا ہُوں۔ یہ فیصلہ کہ وہ اچھی ہیں یا بُری آپ پر ہے۔ مَیں جن چیزوں کا ذِکر کروں گا وہ آپ کے فیصلہ کرنے کے حق میں مزاحم نہ ہوں گی۔ مَیں نے اِن نظموں میں روزمرّہ کی زُبان استعمال کی ہے۔ وہ زُبان جسے سمجھنے والوں کی تعداد پُرانی شعری زُبان کے مُقابلے میں بہُت زیادہ ہے۔ یہ زُبان کسی جُغرافیائی منطقے سے تعلُّق نہیں رکھتی، اور جہاں بھی اُردو پڑھی لکھی اور بولی جاتی ہے، وہاں جس طرح کی زُبان پیدا ہوتی ہے، وہ اِس قسم کی ہے۔ یہ زُبان استعمال کرتے وقت مَیں نے کوشش کی ہے کہ پُرانی شعری زُبان کا استعمال نہ کِیا

جائے۔ تاہم کئی ایک دفعہ مَیں نے پُرانی شعری بندشوں کو صرف کھول دیا ہے۔ اس کے علاوہ مَیں نے اُس شعری زبان سے کچھ الفاظ کا انتخاب بھی کیا ہے، جن کے بارے میں میرا خیال ہے کہ وہ الفاظ بھی اچھے معانی دے سکتے ہیں۔ جو بات مَیں نے نہیں کی، وہ یہ ہے کہ مَیں نے علاقائی زبانوں کے الفاظ کو استعمال نہیں کیا۔ لیکن اگر آپ ان نظموں کو غور سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ان کے پیچھے علاقائی زبانوں کی شاعری کارفرما ہے۔ مَیں نے جذبات کو علاقائی شاعری کی طرز میں پیش کیا ہے۔ اس طرح یہ کوشش کی ہے کہ انسانی زندگی کے ذہنی سفرنامے کو شعری مفہوم دیا جائے۔ کیا مَیں اس میں کامیاب ہُوا ہُوں، مَیں اس بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔ لیکن آپ جانتے ہیں کہ چاہنا اور کامیاب ہونا دو مختلف لفظ ہیں، اور ان کا درمیانی فاصلہ زندگی کا فاصلہ ہے۔''

اس طرح جیلانی کامران اُس ''شعری کشف'' کی طرف توجہ دِلانے میں کامیاب ہوئے، جو اُن کے بقول شعری تخلیق کی رُوح ہوتا ہے۔

جیلانی کامران کا ایک اور کارنامہ اُردو شاعری کو مصرعے کے تصوّر کے علاوہ شعری سطر (Poetic line) کا تصوّر دینا بھی ہے۔ اُردو شاعری میں تصدّق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد نے نظمِ مُعرّیٰ کے تصوّر کو آگے بڑھا کر آزاد نظم کی صُورت پیدا کی۔ اُن سے پہلے آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں میں جگہ جگہ نظمِ مُعرّیٰ کے ٹکڑے ملتے ہیں۔ لیکن ان سب نے اُردو شاعری کے مصرعے کے تصوّر سے صِرف اِس حد تک بغاوت کی کہ مصرعوں کو روایتی عروض کے اندر رہتے ہوئے چھوٹا اور بڑا کیا، اور بعض جگہ ایک بند سے دُوسرے بند میں جاتے ہوئے بحر بدلنے کے تجربات بھی کیے۔ لیکن پروفیسر جیلانی کامران نے ایک ہی فقرے کو دو یا اِس سے زیادہ سطروں میں تقسیم کرنے کی روایت ڈالی۔ اِس طرح کہ عروضی تقاضے بھی ترک نہیں کیے، لیکن ایک سطر سے دُوسری سطر تک روانی سے پڑھتے جانے کی ضرُورت پیدا ہوئی اور اِس طرح ایک شعری ٹکڑے، بلکہ بعض دفعہ ایک پوری شعری تخلیق کو اِس رُخ سے بھی ایک اکائی بنا دیا۔ مثلاً:

''سردی کے دِن گزار کے سُورج ہے خُوشنما

سردی کا دُکھ عجیب تھا، اب مختلف ہیں دِن
اب مختلف زمیں کی صُورت ہے رات کو
بدلے ہوئے چراغ ہیں کہتے ہیں یاسمن
خُوشبو میں کیا عجیب ہے لیکن مَیں جس کا گیت
کہتا رہا ہُوں آج وہ کتنا قریب ہے!"

اِن خصائص کی بِنا پر "استانزے" اُردُو نظم کی روایت میں ایک انقلابی اور عہد آفریں اشاعت تھی۔ یہ امر دِلچسپی سے خالی نہیں ہوگا کہ یہ خصائص جیلانی کامران کی شاعری میں آخر تک موجود رہے۔

موضوع کے اعتبار سے جیلانی کامران کی اِن نظموں میں دُکھ اور افسُردگی کی پُرانی روایت کو ترک کر کے "حاصل" کی آسُودگی بلکہ فخر ملتا ہے۔ اِس طرح اُن کی شاعری آزادی کے بعد تک موجود شاعری کی اُس دُکھ اور افسُردگی کی روایت سے علیحدگی بلکہ ایک طرح کی آسُودگی، خُوشی اور فخر کی شاعری بن جاتی ہے۔ وہ خُود لکھتے ہیں:

"اِس مضمون کے آغاز میں جس شعری کیفیت کی طرف اشارہ کِیا گیا تھا، اُس کے ساتھ میرے اختلاف کی بِنا اُس کیفیت کے تاثُر اور اظہار پر قائم ہے۔ مَیں نے اِس ساری بحث میں طرزِ اظہار کے سوال پر گُفتگُو کرتے ہوئے دراصل اُس تاثُر کو بدلنے اور نئی صُورت دینے کی سعی کی ہے جس سے شاعری خواہشِ مرگ کو منہا کرتے ہوئے خواہشِ زیست کا باعث بن سکے۔"

--☆--

جیلانی کامران کا شعری اِرتقا

اگر چہ بطور طالبِ علم پروفیسر جیلانی کامران کالج کی ادبی زندگی میں مُتحرک نظر آتے ہیں۔ لیکن ادبی و شعری اُفق پر پُوری روشنی کے ساتھ (ہ 1959ء میں) نمودار ہوتے ہیں، جب اُن کا پہلا مجموعۂ کلام ''استانزے'' کے نام سے چھپا، اور جس کے لیے اُنھوں نے دس صفحات پر مشتمل تفصیلی پیش لفظ لکھا۔ جہاں ''استانزے'' میں شامل نظمیں اُن کے شاعری کی تکنیک اور موضوع کے بارے میں نظریات کے مُطابق لکھی گئی کوشش تھیں وہاں پیش لفظ میں اُنھوں نے اپنے اِس نظریے کو پوری تفصیل کے ساتھ بیان کیا تھا۔ مختصر الفاظ میں شاعری کے بارے میں اُن کا نظریہ تھا کہ موجُودہ زمانے میں نہ صِرف یہ کہ پُرانی شعری زُبان موجُودہ زمانے کے شعری موضوعات کو بیان کرنے سے قاصر ہے، موجُودہ زمانے میں شاعری کے موضوعات میں بھی مُعتد بہ تبدیلی آئی ہے۔ اِس سلسلے میں پیش لفظ میں سے کُچھ اقتباسات:

> ''اِس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہم اپنی نظموں میں جو زُبان استعمال کرتے ہیں، اِس کا ایک مخصُوص طرزِ بیان ہے۔ یہ طرزِ بیان مختلف ترکیبوں، استعاروں، مُحاوروں، الفاظ کی بندشوں اور دوسری لسانی جُزئیات سے پیدا ہوتا ہے، جسے ایک لمبے عرصے سے پڑھ پڑھ کر نہ صرف کان جھنجلا چکے ہیں، بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں۔ یہی زُبان شاعر لکھتا ہے۔ یہی زُبان ہمارے ادبی ماحول میں بکھری رہتی ہے، اور اِسی زُبان کو لوگ جانتے اور پہچانتے بھی ہیں، یہ صُورت

حالِ زُبان کے سِکّہ بند ہونے کے بعد کی کیفیت ہے۔ سِکّہ بند زُبان پھر بھی کُچھ کہہ سکتی ہے۔ لیکن یہ زُبان نہ تو کُچھ کہہ سکتی ہے کیوں کہ اِس کا کہنا پہلے سے ادبی آب ہوا میں موجُود ہوتا ہے، اور نہ ہی زُبان کو سُن کر کُچھ محسُوس ہوتا ہے، کیوں کہ ایسا سُنتا پہلے ہی سے سُنا جا چکا ہوتا ہے۔ لہٰذا شاعر اور شاعری دونوں مُردہ لفظوں کا تابُوت اُٹھائے کبھی دائیں اور کبھی بائیں گزرتے ہیں، لیکن نہ تو مُردہ لفظوں میں زندگی جاگتی ہے، اور نہ ہی شاعروں کے رستہ بدلنے سے کوئی خُوشگوار صُورت پیدا ہوتی ہے۔"

(پیش لفظ "استانزے")

"لیکن آج ہماری ثقافتی زندگی کا ایک نیا دور ہے۔ اِس دور میں اور پہلے دور میں ایک نُمایاں فرق یہ ہے کہ پہلے ہم گُلاب کے پھُول کو "گُل" کہتے تھے۔ آج ہم اُس کی خُوش بُو کو جانچنا چاہتے ہیں کہ جس گُلاب کے پھُول کا ہم ذِکر کرتے ہیں، وہ کیسا ہے؟ کہیں وہ کاغذ کا پھُول تو نہیں۔ آج شاعر کے لیے یہ ضرُوری نہیں ہے کہ وہ گُلاب کے پھُول کا نام لے اور گزر جائے، بلکہ اُس کی ذِمّہ داری یہ ہے کہ وہ ہمیں الفاظ کے ذریعے احساس دلائے کہ گُلاب کا پھُول حقیقت میں گُلاب کا پھُول ہے! دُوسرے لفظوں میں آج ہم الفاظ کے اِس طرف نہیں بلکہ دُوسری طرف ہیں، اور جو پردہ آج سے پہلے الفاظ نے گرا رکھا تھا اور اب اُٹھ رہا ہے، اور اِن الفاظ کے بدلے ایک بے پایاں مواد ہمارے سامنے ہے جو آج سے پہلے الفاظ کی شکل میں موجُود رہا کرتا تھا۔ اگر اِن سطروں کا مفہوم غیر واضح ہو تو آپ کوئی سی اُردو یا فارسی بندش لیں، اور اُسے کھول دیں۔ ایسا کرنے سے اُس بندش کے اندر سے تخلیقی جذبات کی ایک بے مثال زرخیزی دستیاب ہوگی، جس سے بڑی سے بڑی شاعری پیدا ہوسکتی ہے۔ آج کے شاعر کا کام اِس زرخیزی کا استعمال ہے، اُن الفاظ کا استعمال نہیں ہے۔"

(پیش لفظ "استانزے"

"جب نظریاتی طور پر صُورتِ حالات اِس قسم کی ہو، اُس وقت شاعر کی ذِمّہ داری کیا ہے؟ یہ ایک نہایت ضرُوری سوال ہے۔ اب یہ تو ایک صداقت ہے

کہ شاعر اپنے مُعاشرے اور ماحول سے بے تعلّق نہیں رہ سکتا، اور وہ اپنے اردگرد لوگوں کو مُصیبتیں جھیلتے ہوئے بھی نہیں دیکھ سکتا۔ اِن حالات میں اُس کا زمینی سفرنامے کو خُوشگوار کہنا بھی دُرُست نہیں۔ اس لیے وہ ناخُوشگوار صُورتِ حال کو برداشت کرنے سے انکار کر دیتا ہے، اور ایسا کرتے ہوئے وہ ایک فیصلہ کرتا ہے کہ مَیں اِس صُورتِ حالات میں ہرگز ہرگز نہیں جیوں گا۔ اُس وقت اُس کے سامنے دو راستے دکھائی دیتے ہیں، یا تو وہ خُودکشی کر لے یا وہ ایسی ناخُوشگوار صُورتِ حالات کی تسخیر کا ارادہ کر لے! وہ اِس لیے خُودکشی نہیں کر سکتا، کیوں کہ زندگی (اُس کی اپنی زندگی) غیر فانی نہیں ہے، اور ایک بار مر جانے کے بعد زمین کی طرف لوٹ کر آنا اُسے ممکن دکھائی نہیں دیتا۔ اس لیے اُسے اپنے فانی ہونے کا شدید اور تلخ احساس ہونے لگتا ہے۔ وہ کہتا ہے:
''کاش کہ مَیں فانی نہ ہوتا۔ کاش زمین کی مُہلت ناخُوشگوار نہ ہوتی۔ یہ دانشوری اُسے خُودکشی کے مقام سے بچا کر نہایت شِدّت کے ساتھ اُسی ناخُوشگوار صُورتِ حال میں واپس پھینک دیتی ہے، جو نہ صِرف اُس کی بلکہ اُس کے ماحول اور مُعاشرے کی صُورتِ حال بھی ہوتی ہے، اور یہاں سے تسخیر کا عمل شُرُوع ہوتا ہے۔

(پیش لفظ ''استانزے'')

تسخیر کا عمل بیرونی نہیں ہوتا۔ باہر کی ساری کوششیں سیاسی کارکنوں اور عِلمِ سیاست کے اُستادوں کے تابع ہیں، اور چُوں کہ وہ شاعر ہے اور سیاسی کارکن یا عِلمِ سیاست کا اُستاد نہیں ہے، اِس لیے اُس کا ناخُوشگوار صُورتِ حالات کی تسخیر کا عمل داخلی ہوتا ہے۔ وہ اِس صُورتِ حالات کی ساری تلخی اور تمام بے رحمی اپنے آپ پر برداشت کرتا ہے اور اپنے آپ کو انسان، انسانیت اور مُعاشرے کے نام پر ایسے ظُلم کے قدموں میں ڈال دیتا ہے، جو اُس کے ساتھ کئی دوسرے لوگ بھی مُتواتر برداشت کر رہے ہوتے ہیں۔ تسخیر کا ایسا عمل سہتے ہوئے یہ نہیں کہتا کہ ظلم سخت ہے، بلکہ اُس کا فقرہ یہی ہوتا ہے کہ زندگی خُوشگوار ہے۔ تسخیر کا ایسا عمل تاریکی کے مُقابلے میں روشنی اور موت کے

مُقابلے میں زندگی اور احساسِ فنا کے مُقابلے میں ہمیشگی کا احساس دیتا ہے۔
اس شاعری کی ذِمّہ داری تسخیر کی ذِمّہ داری ہے۔ وہ اس عمل کے دوران میں جس شِدّت کے ساتھ بے رحمی کو برداشت کرتا ہے اور زندگی کو خوشگوار کہتا ہے، اُسی شِدّت کے ساتھ وہ اپنی شاعری کو شعری علم کا محور بھی بنا دیتا ہے۔ اب ہم سب کہتے ہیں کہ شاعری علم ہے۔ مگر اس علم کی صُورت کیا ہے، وہ ہمیشہ آنکھوں سے دُور رہتی ہے۔ وہ علم جو شاعری دیتی ہے، نہ تو کوئی پیغام ہے اور نہ ہی کسی قسم کی اصلاح کا پروگرام۔ وہ اصل میں انسانی دل کے کرب کی کیفیت ہے، سوائے اس حقیقتِ کرب کے شاعری کسی قسم کا دُوسرا علم پیش نہیں کر سکتی، اور جس قدر کوئی شاعری کرب ناک ہوتی ہے، اُسی تناسب سے وہ شاعر بھی ایک بہتر شاعر ہے، جس کے دِل کی تکلیف سے ایسا کرب رُونما ہوتا ہے۔
اب سوال یہ ہے کہ یہ کرب کیا ہے؟ یہ کرب شُعوری طور پر تکلیف برداشت کرنے کا نام ہے، اور ہمیشہ چناو کرنے کے بعد ہوتا ہے۔ چُوں کہ شاعر اس کرب کے ذریعے روشنی اور زندگی مانگتا ہے، اس لیے اِس دُکھ کی قیمت نیکی کے کئی ایک کاموں سے زیادہ قیمتی اور مُقدّس ہے۔
اب سوال یہ ہے کہ کیا اس شاعری سے اور شاعر کی ایسی ذِمّہ داری سے یاس پسندی پیدا نہیں ہوتی، اِس ضمن میں یاس پسندی کے پیدا ہونے کا امکان ہی نہیں ہوتا۔ کیوں کہ یاس پسندی ناخُوشگوار صُورتِ حالات کے غلبے سے پیدا ہوتی ہے، اور جہاں تسخیر کا عمل موجُود ہو، وہاں یاس پسندی کے بجائے اُمّید اور حوصلے کا احساس دکھائی دیتا ہے، جو انسانی زندگی کے بوجھ کو ہلکا کرنے میں مدد دیتا ہے!
اس سلسلے میں ایک دُوسرا ضرُوری پہلُو یہ ہے کہ جب صُورتِ حالات ناخُوشگوار ہوتی ہے اور شاعر اپنی تسخیر کی کوششوں میں کرب برداشت کرتا ہے تو اُس عمل کے دوران میں وہ کسے آواز دیتا ہے۔ وہ کِس کے آنے کی خبر دیتا ہے، اور جب وہ کہتا ہے کہ "تو نہیں ہے" تو اس اشارے سے مُراد کون ہے، کوئی بھی صُورت حال اس اشارے کے بغیر فتح نہیں ہو سکتی۔ یہ اشارہ اپنی مختلف

صُورتوں میں ہمیشہ پوشیدہ رہتا ہے۔ جیسے سُورج کے پہلو میں دن اور عورت کے پہلو میں محبوب چھپی رہتی ہے۔ اگر یہ اشارہ شاعری کی تفصیلات سے نکال دیا جائے تو شاعری اپنا مرکزی لہجہ زائل کر دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسی اشارے کے باعث شاعر کرب کا چُناو بھی کرتا ہے، اور اِسی اشارے کی عدم موجُودگی اور رُخصت کے باعث اُس کا کرب شعری مفہوم بھی اختیار کرتا ہے، اور شاعری محض اِسی اشارے کے باعث معانی، دانشوری اور علم دیتی ہے۔ لیکن یہ اشارہ کس کی طرف ہے، یہ حقیقت ہمیشہ پوشیدہ رہتی ہے، کیوں کہ اُس کا جاننا ہی انسانی ذہن کے بالغ ہونے اور علم کو پالینے کے برابر ہے۔

اب مَیں اپنی نظموں کا ذِکر کرتا ہوں۔ یہ فیصلہ کہ وہ اچھی ہیں یا بُری، آپ پر ہے۔ مَیں جن چیزوں کا ذکر کروں گا، وہ آپ کے فیصلہ کرنے کے حق میں یقیناً مزاحم نہ ہوں گی۔ مَیں نے اِن نظموں میں روزمرّہ کی زُبان استعمال کی ہے۔ وہ زُبان جسے سمجھنے والوں کی تعداد پُرانی شعری زُبان کے مُقابلے میں بہُت زیادہ ہے۔ یہ زُبان کسی جُغرافیائی منطقے سے تعلُّق نہیں رکھتی، اور جہاں بھی اُردو پڑھی، لکھی اور بولی جاتی ہے، وہاں جس طرح کی زُبان پیدا ہوئی ہے، وہ اِس قسم کی ہے۔ یہ زُبان استعمال کرتے وقت مَیں نے کوشش کی ہے کہ پُرانی شعری زبان کا استعمال نہ کِیا جائے۔ تاہم کئی ایک دفعہ مَیں نے پُرانی شعری بندشوں کو صِرف کھول دیا ہے، اِس کے علاوہ مَیں نے اِسی شعری زُبان سے کُچھ الفاظ کا اِنتخاب بھی کِیا ہے، جن کے بارے میں میرا خیال ہے کہ وہ الفاظ ابھی اپنے معانی دے سکتے ہیں۔ جو بات مَیں نے نہیں کی، وہ یہ ہے کہ مَیں نے علاقائی زُبانوں کے الفاظ کو استعمال نہیں کِیا۔ لیکن اگر آپ ان نظموں کو غور سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اِن کے پیچھے علاقائی زُبانوں کی شاعری کارفرما ہے۔ مَیں نے جذبات کو علاقائی شاعری کے طرز میں پیش کِیا ہے۔ اس طرح یہ کوشش کی ہے کہ انسانی زندگی کے زمینی سفرنامے کو شعری مفہوم دیا جائے۔ کیا مَیں اس میں کامیاب ہُوا ہوں۔ مَیں اس بارے میں کُچھ نہیں کہہ سکتا۔ لیکن آپ جانتے ہیں کہ چاہنا اور کامیاب ہونا، دو مختلف

لفظ ہیں، اور اِن کا درمیانی فاصلہ زندگی کا فاصلہ ہے۔

(پیش لفظ "استانزے")

اب ان نظریات کے مُطابق لکھی گئی نظموں میں سے دو مثالیں:

کاشکے عُمر مری وقت پہ طاری ہوتی،
مَیں ترے شوق کو پھیلاتا شمال اور جنوب،
تو، اگر کوہِ گراں بار پہ ہلمند کے قریب
نازنیں! وقت کی پازیب کے صدمے سہتی،
مَیں۔ سمُندر کے قریں تیری محبت کہتا!

تُو، اگر چاند میں رہ سکتی، مَیں صحراؤں میں
جُستجو کرتا، اگر جیتا، نہ جیتا، مرتا
قافلہ گاہوں سے لے لیتا قدم منزل کے،
شام جب آتی، ترے حُسن کے ہمراہ آتی
جب گہن آتے، مَیں کہہ سکتا، پریشان ہیں دن،
چاند زخمی ہے، زمیں زخمی ہے، مَیں زخمی ہُوں،
آسماں ماتمِ مہتاب ہے، گُل ہیں تارے!

کیا ترے شوق کی رُوداد، نہ تُو چاند، نہ پھُول
کیا مرے شوق کی رُوداد، نہ مَیں گیت، نہ زخم

(استانزے)

--☆--

تب زمیں کہنے لگی، اپنا اندھیرے کا لباس
اے عجب شخص! مجھے سونپ کہ مَیں بدقسمت
اپنی ہی عمر کا خُود بوجھ ہُوں! مت کہہ سُورج
مت سُنا، چاند! نہ کہہ: روز کے دِن کا سُورج
دِن کا خُورشید ہے! کہ جتنے بھی چاندی کے چراغ

رقت کی آنکھ کا ملبوس، مَیں بے کار میں! ایک
شے اگر شے ہے، تو وہ آنکھ سے ٹپکا ہُوا دُکھ
دِل میں مُرجھایا ہُوا زخم، شکایت، صدمہ
آمد و رفت کی بے چینی ہے!

(استانزے)

--☆--

لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جیلانی کامران کی شاعری کی تکنیک میں تھوڑی تبدیلی آئی اور وہ آزاد نظم کی اِس تکنیک کے زیادہ قریب آ گئے جس کی بُنیاد میرا جی اور ن۔م۔راشد نے رکھی تھی۔

جیلانی کامران کا دوسرا شعری مجموعہ ''نقشِ کفِ پا'' کے نام سے 1961ء میں چھپا، اور ایک ہی طویل ڈرامائی نظم پر مُشتمل ہے۔ اگرچہ اِس میں بھی شعری زُبان عام استعمال ہونے والی زُبان کے زیادہ قریب نظر آتی ہے، لیکن اُن کے تیسرے مجموعۂ کلام ''چھوٹی بڑی نظمیں'' مطبُوعہ 1967ء میں وہ عام زُبان اور عام زندگی سے لیے گئے موضُوعات کے زیادہ قریب آ گئے ہیں، چھوٹی بڑی نظمیں کی پہلی نظم کا پہلا بند:

ہم دونوں نے ڈُوبا سُورج
چڑھتا چاند، نکلتے تارے، دِن کی سُرخی
کالی رات میں ڈھلتے دیکھی
ہم دونوں نے کیلنڈر پر
سال کے سال بگڑتے دیکھے، بنتے دیکھے
پھُول اور پتے گرتے دیکھے!
ہم دونوں نے عُمر کے کالے نیلے پیلے
سُرخ پرندے اُڑتے دیکھے
وقت کے دل پر اپنا نام اُبھرتا دیکھا
ہم دونوں نے اپنے اپنے نام کے ہجے مٹتے دیکھے!

(''ہم دونوں نے'' چھوٹی بڑی نظمیں، ص: 113)

اور آخر میں اُن کے آخری مطبوعہ مجموعے ''مزید نظمیں'' مطبوعہ 2001ء کی آخری نظم:

زمیں، نہ ہمدم ہوئی، نہ محرم
ہزار ہم نے محبتیں کیں۔

وُہ، جب بھی گُزری
ادائیں بن کر گُزر گئی، پایمال کر کے
ہمارا جینا مُحال کر کے!

صنم کا دستُور کس سے سیکھا
یہ ظُلم اُس نے کہاں سے پایا

ہمارے آنے سے قبل بھی یہ زمیں تھی
اِس کے ہزار چہرے تھے
مگر کوئی ایک بھی تھا جس نے اُسے
خُوشی کی نوید سمجھا
اُسے رُتوں کی کہانیوں میں دِلوں کی
بے مثل عید سمجھا

نہ خُلد باقی رہا
نہ باغِ عدن کی یادداشت کام آئی
زمیں کی دو روزہ بادشاہت
فقط فرشتوں کے کام آئی!

(''ہماری حکایت'' مزید نظمیں)

--☆--

نقشِ کفِ پا --- شعری ڈراما

ویسے تو جیلانی کامران کے پہلے شعری مجموعے استانزے (مطبوعہ 1959ء) میں بھی دو طویل نظمیں ''یمن کا شاعر جنوبی فرانس میں'' (اُنیس صفحات) اور ابی نمر (چار صفحات) شامل تھیں، لیکن اُن کی شاعری میں دو طویل تخلیقات ''نقشِ کفِ پا'' اور ''باغِ دُنیا'' ہیں۔ ''نقشِ کفِ پا'' شعری (بلینک ورس) ڈراما ہے، جب کہ ''باغِ دُنیا'' موجودہ حالات پر تبصرہ ہے، جس میں ایرانی انقلاب کے رہنما امام خمینی اسلامی نشاۃ الثانیہ کی علامت (سمبل) بن کر اُبھرتے ہیں۔ موجودہ مضمون میں میرا ارادہ ''نقشِ کفِ پا'' کا صُوری و معنوی زاویوں سے تجزیہ کرنے کا ہے۔

بقول انیس ناگی (''دانشور'' شمارہ بہار 2003ء) نقشِ کفِ پا مغربی شعری روایت میں لکھی گئی ایک ڈرامائی نظم ہے، جس میں یونانی ڈراموں کے تتبع میں کورس بھی لکھے گئے ہیں۔ موضوعاتی اعتبار سے یہ نظم ''استانزے'' کی نظموں سے مختلف نہیں ہے۔ اِس میں بھی جیلانی کامران ''عُمر کیا ہے''! ''موت کیا ہے''؟ ''اِنسان کا بدن کیا ہے''؟ جیسے روایتی سوالات کرتے ہیں، لیکن اُن کا جواب فراہم نہیں کرتے۔

''نقشِ کفِ پا'' کی ابتدا مندرجہ ذیل ہدایتی نوٹ کے ساتھ ہوتی ہے:

''رات ایک گہرا سانس لیتی ہے اور صحرا نمودار ہوتا ہے جس میں ایک بہت تنگ وادی ہے۔ وادی کے دہانے پر بوڑھے درویش ہیں۔ ایک طرف جہاں وادی کا پھیلاو شہروں کے خاکے میں مِل جاتا ہے، وہاں اندھے مردوں کا کورس ہے۔ صحرا کے دِل میں سرو کا درخت ہے۔ دریا جو شہروں سے وادی کی

طرف آیا ہے، سُرخ پانی کا دریا ہے۔ وادی، صحرا اور شہروں کے خاکے کے سنگم پر قیدی ہے، جو اجنبی اور انجانے سوچ میں گرفتار ہے۔ نظم کا سارا مضمون اُس منظر کے وسط سے پیدا ہوتا ہے، آسمان دِکھانے کی ضرُورت نہیں، کیوں کہ ساری باتیں زمین کی باتیں ہیں۔''

اِس نوٹ کے بعد قیدی کا مُکالمہ شرُوع ہوتا ہے:

قیدی: موت اور عُمر کا دل سرد ہے، جینا مرنا
مَر کے جی اُٹھنا یا مَر جانا یا رستے کا عذاب
خاک اور جسم کی تقدیر بنانا۔! ظالم
سب کا غم سخت ہے! سورج تارے
ان کا غم سخت ہے، دل سرد ہے! ٹھنڈک میرے
سانس کی آنچ ہے! سب کہتے ہیں، جینا نعمت
جاگنا خُلد ہے، لیکن کِس کا
جاگنا خُلد ہے؟ جینا نعمت
کس کی تقدیر ہے؟
مَیں کون ہوں؟ میرے پانو
کون سی خاک کے رہگیر ہیں؟ میرے بازو
کون سے جسم کی تائید ہیں؟ لیکن بازُو
پانو اور آنکھ، مری آنکھ کی پلکیں، ناخُن
ناک اور کان، مرا جسم، مرے افسانے......
آخرش موت ہیں!
چیخوں! ڈھونڈوں!
شہر خاموش ہیں! گردش، موسم،
فاصلے وقت کے محتاج ہیں، پھر مَیں کس سے
اپنی تکلیف کہوں؟ سب مجھ سے
اس قدر دُور ہیں، جیسے تارے

کہکشاں دُور ہے!

یہاں اگلا مختصر ہدایتی نوٹ ہے جو یُوں ہے:

''ایک سایہ ظاہر ہوتا ہے جس کے ہاتھ میں کتاب ہے۔ چہرے کی حرکات کے ذریعے قیدی سے کہتا ہے: پڑھ اور سمجھ! کیوں کہ پڑھنے اور سمجھنے سے روشنی ملتی ہے۔''

پھر قیدی کا مکالمہ جاری رہتا ہے، جس مکالمے میں مندرجہ ذیل الفاظ قیدی کی صُورتِ حال کو واضح کرتے ہیں:

آگ کے ساتھ مرے بخت کا ناتا ہے، مرا
ریت کے ساتھ کڑا رشتہ ہے، تنہائی کی
چیخ تقدیر کا انعام ہے!
کل کی میراث کا نقش مِٹا ہے
کل کے راستے گُم ہیں، مرے ساتھ کے راہی، جن کے
ساتھ مَیں اپنے لیے دِن کی چمک تھا، اُن کے
قافلے چُپ ہیں۔

یہاں اندھے مردوں کا کورس داخل ہوتا ہے۔ اور ایک لمبے مُکالمے کے ذریعے کُچھ سوالات اُٹھاتا ہے، جو یُوں ہیں:

''مرے دِل! اے دِل
عُمر کیا چیز ہے؟ غم کیا ہے؟ یہ موسم جس کا
تذکرہ وقت کی تاکید ہے، کیا ہے؟ میرا
ماجرا کیا ہے؟''

یہاں درویشوں کا رقص مُندرجہ ذیل ہدایتی نوٹ کے ساتھ منظر میں داخل ہوتا ہے:

''درویشوں کے رقص کی آواز: از پئے جاناں جاں ہم رفت، ایں ہم رفت، آں ہم رفت، رفتم، رفتند، رفتندے! رقص کے ساتھ لمبے لمبے سایے پس منظر میں پھیلتے ہیں، ایک ساتھ اُٹھے ہوئے ہاتھ آسمان کی طرف اشارہ کرتے ہیں، درویشوں کا رقص۔''

درویش اپنے رقص کے دوران مندرجہ ذیل سوالات اُٹھاتے ہیں:

''ہم آنکھ سے اندھے کب کے
راستہ ڈُھونڈ رہے ہیں؟ کب کے
زندگی ڈُھونڈ رہے ہیں؟

ہم کسے ڈُھونڈ رہے ہیں، ہم نے
کس کی زنجیر اُٹھائی ہے؟ زمیں پر کس کا
نقش ہم چُوم رہے ہیں

ہم کسے ڈُھونڈ رہے ہیں؟
ہم جسے ڈُھونڈ رہے ہیں، وہ کہاں ہے؟''

یہاں پر مُندرجہ ذیل نوٹ کے ساتھ لڑکا ظاہر ہوتا ہے۔

''درویشوں کا رقص از پئے جاناں جاں ہم رفت! سرو کا درخت نمودار ہوتا ہے۔ سب اُس درخت کے گرد رقص کرتے ہیں۔ اندھے مردوں کا کورس بھی رقص میں شامل ہو جاتا ہے۔ سرو کے درخت کے سایے میں سے لڑکا ظاہر ہوتا ہے۔ رقص کی شِدت۔''

یہاں لڑکے اور قیدی کے درمیان مُکالمہ جہاں کُچھ بُنیادی سوالات اُٹھاتا ہے وہاں لڑکے کا قیدی سے رشتہ بھی واضح کرتا ہے۔

لڑکا: مَیں کئی روز سے اِس سرو کے نیچے تیرا
راستہ دیکھ رہا تھا۔

قیدی: مَیں ترا کون ہوں؟

لڑکا: سایہ!

قیدی: سایہ؟

لڑکا: جیسے مَیں سرو کا سایہ ہُوں۔

قیدی: مگر بد قسمت
مَیں کہاں سمجھوں؟

سرو کیا چیز ہے؟ سایہ کیا ہے
اور تُو کون ہے؟

لڑکا: مَیں ترے جسم کی تقدیر ہُوں، لڑکا! یعنی
تیری اُمّید ہُوں!

قیدی: میری اُمّید کے دو رُخ تھے! بیاباں، گُلشن
موت اور عُمر کی میلاد! مگر سب تجھ
چھن گئے! موت نے تب ہاتھ پکڑ کر صحرا
ریت کا مُلک مرا مُلک بنایا۔ جب سے
مَیں یہاں قید ہُوں۔ وہ راز جسے سب ہستی
زیست اور عُمر سمجھتے ہیں، ابھی سر بستہ
سر بسر راز ہے!

لڑکا: صحرا تیرے
جسم اور جان کا اِک رُوپ ہے، تیرے دل کا
ایک مَیں رُوپ ہُوں!

قیدی: لیکن تجھ سے
میرا کیا کام ہے؟ مَیں آپ فنا کے غم میں
موت اور اَشک کی سوغات ہُوں، رہنا سہنا
موت اور مرگ کی تقسیم ہے، میری دُنیا
رات کا مالک ہے اور رات کے سارے تیور
خُود مری سوچ کے تیور ہیں، چمکتا سُورج
میرے ماتم کا سزایاب ہے۔ تارے، جن کی
روشنی جسم کی تائید ہے، رستے جن پر
پھُول اور اوس کی برسات ہے، میرے ماتم
اور افسوس سے بیزار ہیں۔ خُود میں خُود سے

آپ بیزار ہُوں، اِس پر مجھ سے
موت بھی، موت بھی بیزار ہے!

لڑکا: لیکن تجھ سے
میرے آغاز کا رشتہ ہے، ہَوا کا جیسے
ابر کے ساتھ تعلّق ہے! مَیں تیرے آنسُو
رات کی اوس میں چُنتا ہوں! تباہی تیرے
نام سے جیتی ہے، باغات کی شبنم میرے
نام سے زندہ ہے!

قیدی: اے کاش! مَیں بادل ہوتا،
بحر کی موج کے آغوش میں گرتا، قطرے
میرے کہنے سے سمُندر کے بدن پر گرتے۔
وہ گُہر بنتے، مَیں قیمت بنتا!
جوق دَر جوق خریدار گزرتے، مجھ سے
تاب اور رنگ کی باتیں کرتے!
اور مَیں اُن سے دل و جان کی باتیں کرتا،
اور یہ کہتا: مجھے مُفت خریدو! میرے
دِل میں اِک بُوند ہے، جس کی خاطر
سب مجھے دیکھ کے ڈرتے ہیں! مگر یہ باتیں
کتنی بے کار ہیں، بے سُود ہیں! بادل، موتی،
تاب اور رنگ۔ مجھے مُفت خریدو! پاگل،
تم مجھے مُفت خریدو! مجھ کو؟
کوہ کے کوہ خریدو، اُن میں
تیل ہے، آگ ہے، سونا ہے، خُدا ہے! مجھ میں
راکھ ہی راکھ ہے! مَیں نے مٹّی،
خاک کے کان میں، (اے کاش زمیں سُن سکتی!)

رات کے وقت کہا: خاک! مَیں تیری صُورت
تیرا ہم نام ہُوں، خُود سے میرا
غم ذرا بانٹ! مَیں کمزور ہُوں مجھ پر اتنا
سخت تر بوجھ کڑا بوجھ ہے! لیکن اُس نے
میرا یہ بوجھ کڑا بوجھ نہ بانٹا! تم نے
سب نے ہر شے نے مرے بوجھ کو دیکھا، لیکن
دکھ مرے ساتھ رہا۔

کورس: سب غم ہے!
دُکھ کا سب ذِکر ہے
غم کی سب بات ہے

غم کی کیا بات ہے؟
دکھ کا کیا ذِکر ہے؟ پُوچھو، ڈُھونڈو،
دُور نزدیک، ہر اک سمت میں جھانکو! دیکھو
غم کی کیا بات ہے
دُکھ کا کیا ذِکر ہے؟

دُکھ کا سب ذِکر ہے،
غم کی سب بات ہے، لیکن ہم نے
جب کبھی تیرے کڑے بوجھ کو دیکھا ہے، ترے
ساتھ دُکھ بانٹا ہے، ہم ساتھ رہے ہیں، تجھ کو
ہم نے ہر راہ میں، ہر مُلک میں، ہر ساحل پر
سب جگہ دیکھا ہے! ہم تیرے لیے ہر منزل
ہر طرف دیر سے ٹھہرے ہیں، مگر ہم اندھے
آنکھ کے نُور سے بے نُور ہیں!

ہم اندھے ہیں

آنکھ کے نُور سے محروم ہیں، ہم اندھے ہیں،
امن کے شہر سے محروم ہیں، ہم اندھے ہیں،
ہم کئی سال سے بے نُور ہیں، ہم اندھے ہیں،

دُکھ کا سب ذکر ہے
غم کی سب بات ہے، پُوچھو ڈھونڈو!
دل میں اور ذہن میں جھانکو، دیکھو،
غم کی کیا بات ہے،
دُکھ کا کیا ذکر ہے!

آگ کی پھونک کسے ڈھونڈ رہی ہے، دل کی
عمر کی چیخ کسے ڈھونڈ رہی ہے، شامت
موت کی آنکھ کسے ڈھونڈ رہی ہے! دیکھو!
دُور نزدیک ہر اک شہر میں جھانکو، پُوچھو،
غم کی کیا بات ہے؟
دُکھ کا کیا ذکر ہے؟

اے مری آنکھ! بتا دے۔
اے مرے جسم! بتا دے۔
اے مرے سانس! بتا دے۔
دُکھ کا کیا ذکر ہے؟
غم کی کیا بات ہے؟

آنکھ کے نُور کی ہر آنچ بُجھی ہے، شُعلے
گھاس کے جسم میں سہمے ہیں، ہوا کے بادل

خاک کی ناف پہ حاوی ہیں، زمیں کا دوزخ
خُلد پر چھایا ہے! ہم ننگے ہیں، ہم اندھے ہیں،
آنکھ کے نُور سے محروم ہیں،
امن کے شہر سے محروم ہیں،
خُود سے محروم ہیں!

(درویشوں کا رقص، از پئے جاناں جاں ہم رفت، جاں ہم رفت آں ہم رفت، ایں رفت۔ رفتم، رفتند، رفتند ے، اندھے مردوں کا کورس بھی رقص میں شامل ہو جاتا ہے۔ رقص کی شِدّت۔)

قیدی: تم بجا کہتے ہو، ہر چیز وطن سے باہر
امن کے شہر سے باہر ہے، زمیں پر سب نے
وقت کی چاپ سُنی ہے، یعنی
جسم کے راز کی تمہید سُنی ہے، سب نے
جسم کی خاک کو معبود کہا ہے! حاکم
جسم کی خاک ہے! ہر چیز پہ اُس کی قُدرت
دسترس اُس کی ہے! مَیں وقت کی ایسی صُورت
دیکھ کر زخم ہُوں۔ میری ہر شے
ناروا آگ ہے!

لڑکا: مَیں آگ نہیں ہُوں۔ سایہ
سرو کا سایہ ہُوں! وہ سرو جسے ہم اکثر
اپنا محبوب سمجھتے ہیں۔ مگر مَیں جیسے
سرو کا نام بدلتا ہے، مَیں اپنی صُورت
شکل اور نام بدل لیتا ہوں، کل تک تم نے

یعنی۔ اُن سب نے مجھے سرو کہا تھا، تب تک
مَیں بھی وہ پیڑ تھا، لیکن اُن کا
اب لقب اور ہے، وہ کہتے ہیں، مَیں دریا ہُوں
اور خُود کون ہیں؟

قیدی: نام ہیں، جسم ہیں، ہر وہ شے ہیں
جو بہے جاتی ہے! مَیں آپ بہے جاتا ہُوں۔
وقت کی موج مری موج ہے، جس پر میرا
راستہ موت ہے! مَیں جان چکا ہُوں، میرے
بال اب برف سے مانُوس ہیں، صدے میری
آنکھ سے جھانک رہے ہیں۔
راہ کی قید کا ہر ذِکر مری پیشانی
میری آواز پہ تحریر ہے۔ کاغذ، جُملے،
مُلک اور دیس میں ہر شہر میں میرا چرچا
وقت کی بات ہے! مَیں جان چکا ہُوں۔ مرنا
اصل تقدیر ہے، یہ روز کا جینا رہنا،
میری تضحیک ہے!

یہاں کورس داخل ہو کر پھر کُچھ سوالات اُٹھاتا ہے اور اُن کے جواب دینے کی کوشش کرتا ہے:

کورس: قیدی! سُن لے۔
موت کا عُمر سے کیا رشتہ ہے؟ جیسے منزل،
راہ کا راہ کی منزل سے نبھا ہے۔ لیکن
راستہ رہتا ہے منزل اپنی

موت مَر جاتی ہے!
اصل شے راہ کی تقدیر ہے، باقی سب کچھ
راہ کی گرد ہے، جس کو منزل
خاتمہ کہتے ہیں!
سن! خیالات کی خوراک نہ بن
وہم اور فکر کی خوراک نہ بن،
بے سبب موت کی خوراک نہ بن،
راہ کو دیکھ،
اصل شے عُمر ہے،
اصل شے جسم ہے،

سُن! ہمیں دیکھ!
ہم کبھی موت سے مانوس نہیں ہیں۔ ہم نے
عُمر کو زیست کہا ہے، اُس کی
ہر بُری بات کی تعریف کہی ہے، شاید
اِس لیے خُوش ہیں!

ہم خطا کار نہیں ہیں،
ہم جفا کار نہیں ہیں،
ہم غلط کار نہیں ہیں، شاید
اِس لیے خُوش ہیں!

موت کا ذکر کوئی ذکر ہے؟ جب تک ہم ہیں
موت موجُود نہیں ہے! اُس کا
کِس لیے تذکرہ اور ذکر کریں، اور دن کے
نیک ایام کو منحوس کہیں؟

زندگی موت کی محراب میں کاٹیں، اپنے
سانس ہر وقت گنیں،
موت کا غم کہیں

ہم نے پچیس برس لطف میں کاٹے، کالج
ناچ اور رنگ میں دن رات گزارے، ہم نے
لڑکیاں غور سے دیکھیں۔۔۔ اُن کے
جسم پر رات کے کلمات لکھے اور آخر
یہ کہا: جسم ہر اک چیز ہے، باقی دھوکا
آنکھ اور ہاتھ کا دھوکا ہے! خُدا کی شاہی
اصل میں جسم کی شاہی ہے!

ہم نے پچاس برس جشن میں کاٹے، دفتر
رزق اور عیش میں دن رات گزارے، ہم نے
حادثے غور سے دیکھے، اُن کو
اتفاقات کہا۔

ہم نے جب موت کے عفریت کو دیکھا۔ ہم نے
لائف کے بانڈ خریدے، خود سے
موت کا ذکر کیا۔
اور اسلام کی تبلیغ کی خاطر زیور،
کچھ روپے وقف کیے! اور راتیں
دین اسلام کی تلقین میں کاٹیں۔! ایسے
جسم اور زیست کی بُنیاد پہ خُلد اور دوزخ
مقبرے نصب کیے!

ہم نے یوں موت کو تسخیر کیا،
ہم نے یوں خوف کو تسخیر کیا،
ہم نے یوں جسم کو تسخیر کیا، اور شاید
اس لیے خُوش ہیں!

(اندھے مُردوں کا کورس سجدے میں گر جاتا ہے)

قیدی: ان کی ہر بات بجا ہے، سجدہ
راہ کی خاک پہ سجدہ ہے! کسی انجانی
راہ پر جسم کا سجدہ ہے، جو سایے، قصے
گوشت اور خُون سے بنتا ہے! یہی جو مَیں ہوں،
مَیں ۔ جو خوراک سے اور بھُوک سے جھونکے، پانی،
خاک سے بنتا ہوں، اس خاک سے خاکستر تک
میری پرواز ہے! ہر چیز کا خاکہ، اُس کی
زیست اور جسم کا معمار ہے۔ خاکہ ثابت
جسم محتاج ہے! خاکہ کیا ہے؟
جسم اور زیست کسے کہتے ہیں؟ سجدہ کیا ہے؟
میرا اور موت کا رشتہ کیا ہے؟
راز کی آنکھ ہر اک چیز میں رہتی ہے! طلسم
آنکھ کے نُور میں رہتا ہے۔ مگر مَیں جب سے
درس وتدریس کا محکوم ہوں، میری آنکھیں،
آنکھ کے نُور سے بے نُور ہیں، میرا قالب
بدنُما رات ہے، صحرا میرے
ذہن کا نام ہے، مَیں بدقسمت
اجنبی شخص ہوں، وہ شخص ہوں جس کو دُنیا
ناروا کہتی ہے اور لوگ مری ویرانی

دیکھ کر بچتے ہیں، جیسے مَیں وبا ہُوں، میرا
جسم منحوس ہے ۔۔۔

لڑکا: مَیں تری آگ سے واقف ہُوں، جہنّم جتنے
تیری پوشاک سے، تقدیر سے پیوست ہیں، مجھ سے
واقف
میری تقدیر سے پیوست ہیں، کیوں کہ مَیں، تُو
ایک ہی جسم کے دورُوپ ہیں! تجھ سے ماضی،
مجھ میں امروز ہے! دونوں مِل کر
وقت کے ہاتھ کی انگشت ہیں، جو ہر شے پر
آمد و رفت کو لکھتی ہے۔ زمیں کے موسم
پھول اور باغ، مکیں اور محمل
آگ اور عشق! خزاں اور دل کے
مُعجزے نیند سے چونک اُٹھتے ہیں، ہر شے تیری
میری پہچان سے خُوش ہوتی ہے ۔۔۔

پھر اُس کے کُچھ بعد کورس کربلا کا اِستعارہ استعمال کرتے ہوئے خُود کربلا کا مُسافر بن جاتا ہے:

کورس: ہم کئی روز سے ٹھہرے ہیں،
ہم محرّم سے یہاں ہیں۔ خیمے
جب یہاں ریت پہ اُبھرے تھے، زمیں کا چہرہ
دُھوپ اور ریت سے بیمار تھا، دُنیا اُس کے
غمزدہ زخم سے بیمار تھی! موسم گزرا ۔۔۔
دُھوپ اور ریت کے موسم کی ہوا نے اپنا
قافلہ روک لیا۔ ! ریت اُڑی اور اُس نے

امن کے شہر کا افسوس کیا!

امن کے شہر کے مینار نئے ہیں، جن پر
دھوپ کا تاج ہے، اُس دھوپ کا جس سے خرمن
آبرو پاتے ہیں ۔۔ اور لوگ خوشی کے تحفے
ساتھ لے جاتے ہیں!
ہم یہاں دیر سے مُنہ ڈھانپ کے ٹھہرے ہیں، ہوا
اَبر اور دھوپ سے مُنہ ڈھانپ چکی ہے، صحرا
خون کے کھیل سے مُنہ ڈھانپ چکے ہیں ۔ دریا
خون کے نام سے مشہور ہے!

ہم یہاں شام سے ٹھہرے ہیں، خوشی کے سُورج
جب یہاں ڈوب رہے تھے! دن سے،
ہم یہاں رات سے ٹھہرے ہیں ۔ یہاں جب دن کے
ماجرے بیچ رہے تھے!
ہم مُحرم سے یہاں ہیں!
جب یہاں ریت تھی اور موت تھی، ہر شے اپنی
عاقبت ڈھونڈ رہی تھی!

ہم اگر آنکھ سے محروم نہ ہوتے ۔۔ کہتے،
اے خدا! ریت کو فردوس بنا دے! ہم نے
جس قدر زخم سہے ہیں، اُن کے
حوصلے ٹوٹ چکے ہیں!

اے خدا! ریت کو فردوس بنا دے! ہم پر
ریت کی قید کڑی ہے!

اے خُدا! آگ کو فردوس بنا دے! ہم پر
آگ کا ظلم کڑا ہے!
اے خُدا! خاک کو فردوس بنا دے! ہم پر
جسم کی قید کڑی ہے!

(کورس خاموش ہو جاتا ہے)

لڑکا: آ۔ مرے ساتھ، یہاں سرو کے نیچے مَیں نے
روشنی دیکھی ہے۔ کیا چیز ہے؟ رنگت کیا ہے؟
کون سے نُور سے موسُوم ہے؟ ایسی باتیں
سرو کو دیکھ کے پہچان سکیں گے! سارا
عِلم بے نُور ہے، اُس سرو کا سایہ لیکن
عِلم کے نُور سے محروم نہیں ہے، مَیں نے
سرو کو زیست سے منسوب کیا ہے، اکثر
لوگ محبوب کو اِس نام سے دل کی باتیں
کہہ کے خوش ہوتے ہیں! مَیں سرو کے سایے
میں یہاں
تین سو سال سے موجُود تھا۔ کالی صدیاں
ہجر کے سال تھے، بے رحم زمانے، اُن سے
بڑھ کے بے مہر زمیں تھی، بچپن
نوجواں سال، بڑھاپا، پیری،
موت کی یاد کے ایام، ہلاکت، سب کا
نام اُمّید سے محروم تھا، بستی، قصبے،
شہر اور کھیت، جزیرے، ساحل
سب طرف موت تھی، میرے پانو
موت اور زیست کی تحویل میں تھے۔

تب مَیں نے

سرو کی شاخ پہن لی، اپنے
جسم کو سرو کہا۔ اور دِل کے
خاک کو گیت کہے۔ کہ دونوں
خاک اور سرو مرا جسم تھے، یوں مَیں سب کی
آنکھ سے دُور رہا!

اِس کے کچھ بعد ڈرامے میں عورت مُندرجہ ذیل نوٹ کے ساتھ داخل ہوتی ہے:

''دفعتاً سرو کے درخت کے سایے میں ایک عورت کا سایہ ظاہر ہوتا ہے۔ عورت کا چہرہ نقاب میں ہے، اُس کا لباس ریتلے رنگ کا ہے۔ اُس کے نمودار ہوتے ہی روشنی پھیلنے لگتی ہے۔ اور سرو کی شاخیں مُرجھانے لگتی ہیں، صحرا کی وُسعت بڑھ جاتی ہے۔''

یہاں لڑکے کا مُکالمہ بہُت پُرمعنی ہے:

لڑکا: تُو مرا جسم ہے اور موت بھی ہے
تُو مرا نام ہے اور لفظ بھی ہے، راز بھی ہے
تُو مرے خُون کی تحریر بھی ہے اور چیخ بھی ہے
تو ہر اِک چیز بھی ہے!
مَیں تری رات کا اقرار ہُوں اور شوق بھی ہُوں
مَیں ترے ہونٹ کا اِنکار ہُوں اور خوف بھی ہُوں
مَیں تری راہ کا بیمار بھی ہُوں!
(لڑکا سجدے میں گر جاتا ہے)

یہاں کورس پھر سے سوالات اُٹھاتا ہے:

کورس: امن کا شہر ترا شہر ہے، جس کو ہم نے
امن کے شہر سے موسُوم کیا ہے، لیکن

تیرا انکار، کیا ہے!

ہم ترے نام کے محبوب ہیں، لیکن تیری
خاک کے جسم کے محبوب نہیں ہیں، تجھ سے
خُوب تر ہم ہیں جو اندھے ہیں، مگر ہاتھوں سے
تیرے انکار کو موجُود ہیں!

تو اگر حُور کی پوشاک میں آتی، تیری
ہم تری راہ میں دل جان بچھاتے، تیری
روشنی نُور سمجھتے، لیکن ۔۔۔
تو کوئی حُور نہیں ہے، تجھ سے
خُوب ہم خُود ہیں، جو اندھے ہیں! ترے ملنے کو
ظلم کا خوف سمجھتے ہیں!

امن کا شہر کہاں ہے؟
نُور کا شہر کہاں ہے؟
خُلد کا شہر کہاں ہے؟ سب کو
امن کا شہر دکھا دے،
نُور کا شہر دکھا دے،
خُلد کا شہر دکھا دے! ہم سب
آنکھ کے نُور سے محروم ہیں!

قید کے ذکر سے ہم خوش ہیں کہ جس کے قیدی
ہم ہیں وہ جسم نہیں ہے! اُس کا
کوئی بھی جسم نہیں ہے، اُس کے
نام سے جسم کے افسانے ہیں!

سالہا سال سے وہ نیک ہے، اُس کی دُنیا
سالہا سال سے موجُود ہے، اُس کا رُتبہ
سالہا سال کی رُوداد ہے!

ہم اُسے ڈُھونڈ کے مسرور ہیں، ویرانے میں
ہم اُسے ڈُھونڈ کے خُوش ہیں۔ صحرا
اُس کی اُمّید سے مسحور ہے!

ہم اگر جسم کی پوشاک نہ لیتے، تب بھی
ہم اُسے دشت میں، کُہسار میں، دِل میں، دُکھ میں
سب طرف ڈُھونڈتے رہتے، اُس کی
یاد پر پھُول چڑھاتے

امن کا شہر بتادے،
نُور کا شہر بتادے،
خُلد کا شہر بتادے، ہم سب
آنکھ کے نُور سے محروم ہیں!

ریت کے مُلک کی خاتُون خفا ہے، اُس کے
ہاتھ پر رات کی تحریر ہے، جس میں اُس نے
موت کے ذِکر کی تاریخ لکھی ہے، اُس نے
پانو سے نقش کُریدے ہیں، جہاں کُچھ کلیاں
اوس اور عنبر سے سیراب ہیں، ویرانے میں
اُس کے آداب کی خاموشی ہے!

ریت کے مُلک کی خاتُون جھکی ہے، اُس نے
ریت کے کان میں الفاظ کہے ہیں، پانی

راہ پر نہر کا پانی ہے، جسے ہم اندھے
سالہا سال سے پیتے ہیں، مگر ہم اُس کی
منزلت دیکھ کے بے چین ہیں، لیکن اُس کے
نام اور لُطف سے ناواقف ہیں!

ریت کے مُلک کی خاتُون خفا ہے، اُس نے
خُود کو دن رات میں رُوپوش کیا ہے، اپنی
داستان خُون سے لکھی ہے کہ جن کی آنکھیں
آگ کی پھُونک سے روشن ہیں، وہ جانیں، دیکھیں،
ریت پر نام پڑھیں، اور سمجھیں
ریت کے مُلک کی خاتُون خفا ہے، ہم نے
اُس کے ناموس کو ٹھکرایا ہے

امن کا شہر کہاں ہے؟
نُور کا شہر کہاں ہے؟
خُلد کا شہر کہاں ہے؟ ہم سب
آنکھ کے نُور سے محروم ہیں

امن کے شہر کو ہم آنکھ سے دیکھیں، لیکن
آنکھ کے ساتھ ہمیں کون دکھائے؟ سب کی
آنکھ پر رات کی تصویر ہے، پھر ہم کیسے
جیتے جی راہ کو دیکھیں! آندھی
سب طرف ناچ چکی ہے، پوچھیں
کِس سے ہم پُوچھ کے اُس راہ کو پائیں، جس پر
امن کے شہر کی بُنیاد ہے، جس پر دُنیا
امن کے نام سے مانُوس ہے!

اندھے ہم ہیں!

آنکھ کے نُور سے عاری ہم ہیں،

امن کے شہر سے عاری ہم ہیں،

نُور کے شہر سے عاری ہم ہیں،

خُلد کے نام سے محروم ہیں۔ دن کا پردہ

رات کے جسم پہ حاوی ہے، ہمیں سب دن کا

راہبر کہتے ہیں، لیکن اندھے

آہ۔ ہم آنکھ کے اندھے ہیں، جو اپنا سایہ

دیکھ کر جیتے ہیں اور موت کے سایے میں حیات

کاٹتے رہتے ہیں!

(کورس خاموش ہو جاتا ہے)

اور پھر نقشِ کفِ پا مصنّف کے مُندرجہ ذیل دُعائیہ مُکالمے کے ساتھ ختم ہوتی ہے۔

مصنف خوشنما! مُلک ترے نام سے خوش ہیں، تیرا

تذکرہ کرتے ہیں، خوش ہوتے ہیں، تیری بخشش

خاک و خاشاک پہ رحمت ہے، خوشی کے آنسُو

تیری عظمت کی حکایت ہیں۔ ! مُبارک جن کے

خُون پر ظلم کی تحریر ہے کیوں کہ اُن کی

راہ فردوس کی ہم بخت ہے اراضی اُن کی

شب کی تکلیف سے نوروز کا دن ہے، کیوں کہ

جشن کا روز نیا روز ہے! رحمت اُن پر

جن کے دِل درد سے مغموم ہیں، اُن کے آنسُو

کہکشاں چُنتی ہے اور راہ کے قیدی اُن سے

اپنی منزل کا پتا کہتے ہیں۔ اسپ پہ بخشش
خوشنما! تیری عنایات کی بارش ہے، زمیں
جس کی شاہد ہے، ستارے جس کی
خود شہادت ہیں!

اے دُکھ کے سُورج

ڈوب! اے ظلم کے بد بخت ستارے! اپنی
تیرگی روک! بیابان کے رہزن! اپنی
دسترس امن کی تحریک بنا، کہ جس کی
مُنتظر وقت کی رفتار تھی، اُس کا خیمہ
کوہ و میدان کی زینت ہے! سفر کے ساتھی
جب گزر کرتے ہیں، اُس کا چرچا
چار اطراف میں کرتے ہیں کہ دن کی یُورش
رات کے ظلم پہ حاوی ہے، خُوشی کا اِک دن
غم کے سو سال پہ بھاری ہے، زمیں کی دولت
عرش کے نام کی سوغات ہے!

بخشش!

تیری بخشش سے زمیں شاد ہے، جینا جنّت
جاگنا خُلد ہے، اے نیک! تری خُوش بختی
چاندنی رات کا اقرار ہے، جب صحرا کے
لوگ جاگ اُٹھتے ہیں، دِل کی خُوشیاں
وقت اور ریت سے کہتے ہیں، کہ سارا چرچا
ذکرِ محبوب کی تمہید ہے، باقی سب کچھ
وصل کے شوق کا افسانہ ہے!

--☆--

باغِ دُنیا

جیلانی کامران کی دُوسری طویل نظم جو 86 صفحات پر مُشتمل ہے۔ ''باغِ دُنیا'' کے عنوان کے ساتھ 1987ء میں کتابی شکل میں شائع ہوئی۔ اُن کے اپنے لفظوں میں اُن کے اپنے زمانے کی نمایندگی کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ نظم (کتاب) مُندرجہ ذیل نثری اِبتدائی کلمات کے ساتھ شرُوع ہوتی ہے:

''اِس نظم کے بارے میں یہ اعتراف کرنا ضرُوری ہے کہ جن رویّوں کو اِس نظم کی تشکیل کے لیے اِستعمال کِیا گیا ہے، اُن میں اُس تجربے کی نفی کی گئی ہے، جو عموماً شخصی واردات سے رُونما ہوتا ہے، اور اپنے اردگرد کی دُنیا کو اپنے شخصی احساس کا مرکز بناتا ہے۔ ایسا اِس لیے کِیا گیا ہے کہ ہماری دُنیا کو کسی بدلے ہوئے تجربے کی ضرُورت ہے، اور ہمارے ادب میں اِس رُجحان کو بخُوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ دُنیا جن کئی صُورتوں میں اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہے، اُن میں عموماً اِس دُنیا کی اصل خواہش نظر نہیں آتی، کیوں کہ دُنیا ہر عہد میں اپنی اصل خواہش کو مُشاہدے سے اوجھل رکھتی ہے۔۔۔۔ اِس نظم میں ذاتی تجربے کی نفی سے ایک ایسی کہانی آشکار کی گئی ہے، جس کا بہُت کم ذِکر کِیا گیا ہے۔۔۔۔ نظم لکھنے کے مُروّجہ آداب کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہر اُس طریقِ کار کا خیر مقدم کِیا گیا ہے، جسے زمانے کی نمایندگی کے لیے مددگار سمجھا گیا ہے۔ اِس اعتبار سے یہ نظم ہماری دُنیا اور ہمارے نظامِ محسُوسات میں گردش کرتے ہوئے شعری اوصاف کی تلاش کرتی ہے، اور مُشاہدے کے اِس اُصُول کی تائید کرتی ہے کہ جس بات کا کہنا ضرُوری ہو، اُس کے لیے اہتمام اور قاعدے کی ضرُورت نہیں ہے۔

(''ابتدائی کلمات'' ''باغِ دُنیا'')

اگلے صفحے پر اپنے نقطۂ نظر اور نظم کے مافیہ کے مُتعلّق وضاحت اُن کی تنقید کی کتاب ''نئی نظم کے تقاضے'' سے مُندرجہ ذیل مختصر اقتباس کے ساتھ کی گئی ہے:

''جو یک سطحی اشارے عصرِ حاضر نے دِیے ہیں، وہ انسان کو اپنے اعتماد میں لینے سے ہمیشہ احتراز کرتے ہیں، اور ایسا محسُوس ہوتا ہے کہ انسان نے اپنے آپ کو جن اشاروں کے رُوبرُو کھڑا کیا ہے، وہ نہ تو علامتیں ہیں اور نہ اشارے ہیں، بلکہ ایسی حقیقتیں ہیں، جو جامد ہیں، جاندار نہیں ہیں۔۔۔۔ جامد کے رُوبرُو کی کہانی، اِس دور کا سب سے بڑا المیہ ہے۔''

اور پھر نظم کے دیباچے کے طور پر اپنے مجموعۂ کلام استانزے (اشاعت 1959ء) میں سے مندرجہ ذیل نظم دی گئی ہے:

ماضی و حال نے اک رات سے رکھی ہے سلام،
رات جب آتی ہے، آتی ہے نیا روز لیے
وہ نیا دن ہے کہاں؟ مَیں نے بہُت دیر ہوئی،
جب مری عُمر جواں، جسم میں گرمائش تھی
دیکھنا چاہا۔۔۔ کہاں رہتا ہے کل کا سُورج،
وہ۔۔۔ نئی صُبح، نکلتا ہُوا خُورشید!۔۔۔ مگر۔

لمحے لمحے نے کہا: ڈھونڈ! ستاروں نے کہا:
دیکھ!
اوس نے مجھ سے کہا: اَشک! جہاں چلّایا
ناسمجھ شخص! کِسے آتی ہوئی صبح مِلی!

اے خُدا! مجھ کو نیا روز دِکھا!
اے خُدا! مجھ کو دِکھا راہ کہ گم راہ ہُوں مَیں
روشنی! میری طرف لوٹ! مَیں تاریکی ہُوں!

جیسا کہ نظم کے مُطالعے سے واضح ہوتا ہے، یہ ایک دُعائیہ نظم ہے، اور اس میں خُدا سے نیا روز دِکھانے کی التجا کی گئی ہے، اور یہ کہہ کر التجا کی گئی ہے کہ گم راہ ہُوں مَیں، یعنی میرا

زمانہ گمراہی اور تاریکی کا زمانہ ہے، جس میں نشاۃ اور احیا کی خواہش اور دُعا کی گئی ہے۔

نظم "باغِ دُنیا" چھ منزلوں میں تقسیم ہے، جس میں سے پہلی پانچ منزلوں میں اِسی گمراہی اور نشاۃ و احیا کی دُعاؤں اور خواہشوں کا بیان ہے، جب کہ چھٹی منزل جسے "منزلِ تمام" کہا گیا ہے، اِس میں اُسی نشاۃ اور احیا کا بیان ہے۔ یہ نشاۃ جیلانی کامران کو آیت اللہ خمینی کے لائے گئے اِنقلابِ ایران میں نظر آتی ہے۔ اِس میں شہرِ محبوب میں احیا کا ظاہر ہونا مندرجہ ذیل الفاظ میں بیان کیا گیا ہے:

شہرِ محبوب کے محبوب پری خانوں میں
ایک دوشیزہ تھی اُس کا، احیا نام تھا
خواب میں ہم نے اُسے دیکھا تھا
خواب ہی خواب میں پہچانا تھا
احیا نام تھا
خواب ہی خواب میں، ہم نے یہ کہا تھا: دیکھو!
نام اور اِسم کی پہچان کرو!
خواب میں ہم نے اُسے دیکھ کے اِقرار کیا تھا۔۔۔
ہم تجھے اپنے دل و جان میں آباد کریں گے
ہم تجھے خواب سے آزاد کریں گے
ہم تجھے اپنے ارادوں کے خدوخال میں آباد کریں گے
شہرِ محبوب کی دوشیزہ کا
احیا نام تھا!

ہم میں کُچھ تھے
جو اُسے جانتے تھے
کُچھ تھے جو عالمِ برزخ میں اُسے جانتے تھے
کُچھ تھے، جو عالمِ لاہُوت میں اُس نام کو پہچانتے تھے
کُچھ تھے، جو عالمِ ناسُوت میں رفتہ رفتہ

اُس کا اندازِ نظر جانتے تھے
اُس کو آئینے کی امداد سے پہچانتے تھے
عکس کو عین سمجھتے تھے
عین کو ذات سمجھتے تھے
ذات کو عکس میں پہچانتے تھے!

اہلِ باطن نے کہا:
باغِ دُنیا سے گزرنے کے لیے
راستے صاف کرو
احیا گزرے گی
احیا خواب سے اُترے گی
احیا شہر کے ہر کوچہ و بازار سے گُزرے گی
راستے صاف کرو
احیا گزرے گی
شہرِ محبوب کی محبوب پری زاد یہاں گُزرے گی
شہرِ محبوب کی محبوب پری زاد وہاں گُزرے گی
احیا گُزرے گی۔۔۔

احیا کون ہے؟

ہر شخص نے ہر شخص سے پُوچھا:
احیا کون ہے؟

اپنے شہروں سے گُزرتے ہوئے ہر شخص نے پُوچھا
احیا عکس ہے
احیا خواب ہے

احیا وقت کی آواز میں موجود صدا ہے
احیا رفت کے پردے میں گزرتی ہوئی نسلوں کی دعا ہے!
اہلِ باطن نے کہا۔۔۔۔
احیا لیلیٰ موجود ہے
احیا دشتِ دل و جان کی مشہود ہے
احیا شاہد و مشہود ہے!

(''باغِ دُنیا'' بحوالہ جیلانی کامران کی نظمیں، ص:255)

مُرشدِ قُم احیا کو خُوش آمدید کہتے ہیں، اور نظم کے اگلے حصے میں آلِ ابلیس (یورپ و امریکا) کو مُندرجہ ذیل الفاظ میں خبردار کرتے ہیں:

مُرشدِ قُم نے کہا۔۔۔
عہدِ ابلیس کی رُوداد تمام ہوتی ہے
آلِ ابلیس کے ایام کی رُوداد تمام ہوتی ہے
آلِ ابلیس! سُنو
آلِ ابلیس مرے لفظ سُنو!
احیا عالمِ امکاں سے سرِ مشہد و تہران اُتر آئی ہے
میری آواز سُنو
اُس کی تکریم کو تسلیم کرو
اُس کی تعظیم کرو!

(''باغِ دُنیا'' جیلانی کامران کی نظمیں، ص:256)

اس کے بعد مُرشدِ قُم کا۔ آلِ ابلیس کے کُچھ سرکشوں کو محبوس کرنے کا ذکر ہے، اور قُم کی تاراج کو آلِ ابلیس کا فضاؤں میں منحوس پرندے اُتارنے کا بیان ہے۔ ہم اس ساری کش مکش سے اخباری رپورٹوں کی صُورت میں اچھی طرح واقف ہیں۔ اس بیان میں احیا کے شہرِ وفا سے گزر کا بیان ہے جہاں شاعر کی شاعری اپنی معراج کو پہنچتی نظر آتی ہے:

جاگ! بیکارزمیں

جاگ بیمار زمیں
جاگ بیمار پریشان خطا کار زمیں
ظلمتِ وقت کی پامال زمیں
عہدِ فُرقت سے دل افگار زمیں
جاگ!
جاگ اور دیکھ مجھے

جاگ !اور دیکھ بہار
جاگ اور دیکھ درختوں میں پرندوں کی بہار
دیکھ پھولوں کی قطار
جاگ اور دیکھ درختوں کی بہار
جاگ اور دیکھ کہاں گُم ہے خزاں کی یلغار
جاگ اور دیکھ بہار!
جاگ !اور دیکھ جہاں
عُمر کے ایسے شب و روز کہاں
غم کا تاراج کہاں، وقت کے آلام کہاں
غم کے ایام کہاں
ہجر کی شام کہاں
شوق کی بزم کے الزام کہاں

آمدِ دوست ہے
آمدِ دوست کی محفل ہے
آمدِ دوست کی مجلس میں گزرتے ہوئے اک بار زکو!
کیسے بسمل کی کسک
آج بنتی ہے دل و جان میں نرگس کی مہک!
کیسی خُوش بُو کا گزر خاص ہے گلزاروں میں

تتلیاں خُوش ہیں چمن زاروں میں!
مہرباں آج ہُوا ہے
مہرباں آج گُل و شاخ میں بُلبُل کی صدا ہے
مہرباں بادِ صبا ہے
مہرباں آج خُدا ہے
مہرباں رفت کا، حاضر کا خُدا ہے
مہرباں آج خُدا ہے

جانب کوہ چمکتی ہے گھٹا
نیک موسم کی گھٹا
موسمِ گُل میں برستے ہوئے موسم کی گھٹا!
کون سے مُلک میں ہے تُو؟
کون سے مُلک میں ہُوں مَیں؟
کون سے مُلک کی قِسمت میں ہے، موسم کی ہَوا
کِس کا پیغام سُناتی ہے ہَوا
نام کس دوست کا خلوت میں بتاتی ہے ہَوا؟

آمدِ دوست ہے!
آمدِ دوست ہے رُخ بدلے گی دُنیا کی ہَوا
رات کو دن کے سویرے میں بُلائے گی ہَوا؟
جن کے دِل زخمی ہیں
جن کے تنہائی میں دل زَخمی ہیں
جن کے دِل حسرتِ غم خوار سے بیمار ہیں
جن کے دُکھ شام وسَحر حسرتِ غم خوار سے بیمار ہیں
جن کی آنکھوں میں فقط اَشک ہیں

جن کے ہمدرد فقط اشک ہیں ـــ ـــ

اُن کو اب مژدہ سُناتی ہے ہَوا

آمدِ دوست کا پیغام سُناتی ہے ہَوا!

کتنے غم ۔تم نے سہے؟

کتنے غم تم نے کئی سال سہے؟

کتنے غم تم نے مہ و سال سہے؟

سالہا سال سہے!

کوئی دن کُھل نہ سکے دل، نہ ہوئی دوست خُوشی

رات بھر زخم سہے ـــ ـــ

تلخ تر جام پیے

بدنُما عُمر کے بخشے ہوئے الزام سہے!

کِس قدر تلخ رہی زیست!

کِس قدر تلخ رہی ہست کی مُہلت

اب کسی بچھڑے ہوئے دوست کے مانند خُوشی

لوٹ کر آئی ہے

مُسکرانے کی گھڑی آئی ہے

خُود کو پانے کی گھڑی آئی ہے

اچھے خوابوں کے زمانے کی گھڑی آئی ہے!

آمدِ دوست کی محفل ہے ـــ ـــ

آمدِ دوست کی محفل کو خُدا لطف سے ممنون کرے!

آمدِ دوست کی محفل میں ترا ذکر رہے

آمدِ دوست کی محفل میں ترے شوق کی یادداشت رہے ـــ ـــ

آمدِ دوست کی محفل میں جلائے ہیں چراغ

آمدِ دوست کی محفل میں سرِ شام سے لائے ہیں چراغ
تیری محفل میں جلائے ہیں چراغ
آمدِ دوست کی محفل میں جلائے ہیں چراغ
چار اور پانچ چراغ---
کم نصیبوں کی دعاؤں کے چراغ
راہ گم کردہ تمنّاؤں کے چراغ
بے نشاں رات سفر کرتے سفینوں کے چراغ
خلوت و خواب کی ہمراز ہواؤں کے چراغ
دل کے ویرانے میں آوارہ وفاؤں کے چراغ!

آمدِ دوست کی محفل میں
چراغوں کی قطار
آنچ در آنچ چراغوں کی قطار
دل میں جو زخم ہیں، اُن زخم کے داغوں کی قطار
عہد در عہد چراغوں کی قطار
نسل در نسل چراغوں کی قطار
عُمر در عُمر ترے ہجر کے داغوں کی قطار!

اُن چراغوں سے الگ
آمدِ دوست کی محفل کے چراغوں سے الگ
خود بخود بجھتا چراغ
آمدِ دوست کی محفل سے الگ، ایک چراغ
اک طرف بجھا چراغ
میری قسمت کا چراغ
دل کی شامت کا چراغ!

احیا شہر سے گُزری
احیا شہر کے ہر کُوچہ و بازار سے گُزری
احیا اپنے زمانے کے دَر و بام سے گُزری
اِک خبر عام ہوئی۔۔۔
ختم دُنیا سے پریشانیِ آلام ہوئی!
اُس نے پتّوں سے کہا
اُس نے پھُولوں سے کہا
اُس نے شاخوں کے پرندوں سے کہا
روشنی خواب میں پاؤ گے تو پہچانو گے
اپنے آئینے کی صُورت میں مجھے جانو گے!
آلِ آدم نے کہا: ہست کی صُورت ہے بہشت
اپنی اولاد کی ولاد کی قسمت ہے بہشت
رسمِ انسان کی حِکمت ہے بہشت
ہر نئی صبح کی قیمت ہے بہشت
روشنی خُلد کے انداز میں اب اُتری ہے
ایسی تقدیر زمانے کی گُزرگاہ سے کب گُزری ہے؟

احیا
بادِ صبا
جانب بطحا گُزری
احیا جانبِ یثرب گُزری
عالمِ شوق میں کس شہر کی دُلھن گُزری
اپنے محمل میں زمیں چُوم کے لیلیٰ گُزری
عشق کے شہر کی ہمراز زُلیخا گُزری
اے صبا! دیکھ

سرِ بزم ہے چرچا کِس کا
عشق کے شہر میں معرُوف ہے، قِصّہ کِس کا

اہلِ دُنیا کی زُباں پر ہے ترانہ کِس کا
تیرے شانے سے صدا پاتا ہے نغمہ کِس کا؟

باغ سے گزرے ہیں تکریم کو ننّھے بچّے
تتلیاں لائے ہیں تعظیم کو ننّھے بچّے
کیا خبر شیوۂ تسلیم کو ننّھے بچّے
اپنی صُورت میں کسے لائے ہیں ننّھے بچّے
کِس کی آمد کی خبر لائے ہیں ننّھے بچّے؟

اوس کو کِس کی خبر؟
پھول کو کِس کی خبر؟
شاخ کو کِس کی خبر؟
صبح کے ساتھ چلے آئے ہیں ننّھے بچّے
اپنی آنکھوں کی خُوشی لائے ہیں ننّھے بچّے

احیا گُزری ہے
باغوں سے سَحَر گُزری ہے
وہ اِدھر گُزری ہے، شاید
وہ اُدھر گُزری ہے!

شہروں کے دل سے گُزری ہے لیلیٰ
اوجِ فلک سے اُتری ہے لیلیٰ!
کیسی جُدائی پائی ہے لیلیٰ

شام سفر ہے
روشن قمر ہے
ایسے جہاں میں آئی ہے لیلیٰ

خواہش کے دیے آنکھوں کا پانی
دل سے کہی ہے تیری کہانی
دُنیا کا دُکھ ہے اپنی زبانی

خیمے کی جانب
کس نے کہا ہے، دیکھی ہے لیلیٰ
آئی ہے لیلیٰ!

ساتھی ہمارے راہوں میں گُم ہیں
گُمراہ دل کی آہوں میں گُم ہیں
شامِ الم کی بانہوں میں گُم ہیں!
کافر زمیں ہے
کافر جہاں ہے
لیلیٰ کہاں ہے؟ لیلیٰ کہاں ہے؟
(”باغِ دُنیا“ بحوالہ ”جیلانی کامران کی نظمیں“ ۔ص 268 تا 275)

نظم کے آخری حصہ کا عُنوان ”باغِ دُنیا“ ہے ایک آواز کا رُخصت ہوتا ہے، اور شاید یہ آواز مُرشد و حضرت اللہ خمینی کی ہے۔ یہاں بھی شاعر کی شاعری اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔

آئی ہوا ہے موسم کی خُوش بُو
بُلبل، گُل و خار، ناقہ، آہُو۔۔۔
گردش میں اک ہم، گردش میں اک تُو
محمل بہ محمل، چہرہ بہ چہرہ

قُربان لیلیٰ!
قُربان لیلیٰ!

شہرِ ستم ہے وصل خزاں سے
خُوش بُو نجانے ایسے جہاں میں آئی کہاں سے
کیسی زمیں سے، کس لامکاں سے؟
تیرے طلب گار
آئینہ بردار
اُترے ہیں ظالم، کس آسماں سے؟
رقصاں و گریاں
گریاں و رقصاں
صحرا بہ صحرا قُربان لیلیٰ
قُربان لیلیٰ!

تیری نشانی قاصد پرندے
ہم اہلِ زمیں دُنیا۔۔۔
باغِ جہاں میں کھلتے ہیں کیا کیا تیرے ارادے
تیرے قدم کی بخشش میں شامل آباد رستے
کہتے ہیں کب سے
منزل بہ منزل، صحرا بہ صحرا
قُربان لیلیٰ! قُربان لیلیٰ!
قُربان لیلیٰ!

(''باغِ دُنیا'' بحوالہ ''جیلانی کامران کی نظمیں''۔ ص: 275,276)

--☆--

جیلانی کامران۔۔۔ایک نئی شعری سطر کا بانی

شعر کی ایک بہُت پُرانی تعریف ہے: ''کلام موزُوں''۔ روایتی طور پر دُنیا کی قریباً تمام زُبانوں میں شعر بُنیادی طور پر دو سطروں پر مُشتمل ہے۔ اور عموماً ہر دو سطور (مصرعے) ایک ہی وزن (بحر) میں ہوتی ہیں، اور عموماً دونوں سطریں ہم قافیہ الفاظ پر اختتام پذیر ہوتی ہیں۔ مثلاً:

نقش فریادی ہے کِس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن، ہر پیکر تصویر کا

لوک (Folk) شاعری میں بعض دفعہ قافیے کی پابندی میں رعایت بھی برتی جاتی ہے اور پنجابی شاعری میں تو ایک صِنف ایسی بھی ہے جس میں مصرعوں کے درمیان میں قافیہ آتا ہے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ کیجئے:

رب دو گلاں دے کان، ہے بندہ خلقیا
ہک حمد پڑھے سُبحان، صبح تے شام نوں
نہ سورے کوئی غیران، خُدا باہجھ اوہ
نہ سمجھے عیب دان، بشر جن ملک نوں
ہر نفع تے نُقصان، خُدا دی طرف تھیں
رب قادر ہے رحمان، تے ہر ہر چیز تے

(بحوالہ مہیناوار ''پنچم''، لاہور نومبر 1999ء صفحہ 37)

ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے ساتھ ہندوستانیوں کا انگریزی ادب اور شاعری سے بھی تعارُف ہُوا۔ 1857ء کی ہندوستانیوں کی جنگِ آزادی میں شکست کے بعد سلہٹ اور آسام سے لے کر لنڈی کوتل اور چمن تک انگریزی حکومت قائم ہوگئی، اور اُس کے بعد ہندوستان کے مختلف شہروں میں سکول اور کالج قائم کیے گئے، جن میں سائنس اور فلسفہ کی جدید شکل کے ساتھ انگریزی زبان اور ادب بھی پڑھائے جانے لگے۔ انگریزی زُبان میں اُس وقت تک رومانی شاعری (Romantic Poetry) کا تجربہ ہو چکا تھا جس میں موضوع کی توسیع کے ساتھ شاعری کی ہیئت میں بھی تجربات کیے گئے تھے، خصُوصاً ورڈزورتھ (1770 تا 1850ء) نے سطور کی طوالت میں کمی بیشی کے کامیابی سے تجربات کیے تھے۔ مثلاً:

Oh there is blessing in this gentle breeze
That blows from the green feilds and from the clouds
And from the sky: it beats against my cheek
And seems half concious of the joy it gives.

اُنیسویں صدی کے آخر میں ہی فرانسیسی زُبان میں Verse libre کا تجربہ کِیا گیا، جس میں نظم کے برابر مصرعوں کے آخر میں قافیہ نہیں لایا جاتا تھا، یُوں اُسے Verse libre (انگریزی زُبان میں Free verse) کہا گیا، جس کا اُردو میں ''آزاد نظم'' ترجمہ کِیا گیا۔

جیسا کہ اُوپر بیان کِیا گیا ہے، انگریزی زُبان میں William Wordsworth نے مِصرعوں میں بحر کا وزن قائم رکھتے ہوئے اُن کی طوالت میں کمی بیشی کا تجربہ کِیا تھا، لیکن اُس کے ہاں مصرعے (سطور) پھر بھی ہم قافیہ ہوتے تھے۔ اُردُو زُبان میں Verse libre اور Wordsworth کے تکنیکی تجربے کو اکٹھا کِیا گیا، اور یُوں اُردُو کی آزاد نظم نے جنم لیا۔ یہ تجربات کرنے میں تصدق حسین خالدؔ، ن۔م۔ راشدؔ اور میراجی پیش پیش تھے۔ بعد میں اِن تجربات میں فیض احمد فیضؔ اور مجید امجد بھی شامل ہوئے۔ میراجی اور ن۔م۔ راشد کے تجربات اُن کے کلام میں سے مُندرجہ ذیل اقتباسات سے واضح ہوتے ہیں:

میرا جی:

نین ترے دوناو ہیں
اور پانی کا بہاو ہیں کالے بال گھٹاؤں سے
میرے لچک والے دِل کے
جذبے جو ہیں ہواؤں سے، بِکھرے ذرّے ساحل کے
رُوپ تیرا لہروں جیسا، اُن ذرّوں کے نقش مٹائے

ن۔م۔راشد:

کیسے بکھری پھُول نیند
کیسے شانوں پہ گرا اِک چاند گیت
جس سے مَیں ظاہر ہُوا
چاند گیت!
اُن گہری نیندوں کے فرازوں کی طرف لے چل، جہاں
آک کے پہلو میں اُگتی ہے حِنا،
اُن درختوں کی طرف لے چل مُجھے
جن کی جانب لوٹ آئے
راہ سے بھٹکے ہوئے زنبور
چھتوں کی طرف

بیسویں صدی کے نصف آخر میں اِن تجربات میں جیلانی کامران نے ایک اور تجربے کا اضافہ کِیا، اور وہ تھا شعری سطر میں اوقاف (Punctuation) کا اِستعمال، اور شعری سطر کو اِس طرح دو یا تین یا اِس سے زیادہ حِصّوں میں توڑنے کا (ورڈز ورتھ، ن۔م۔راشد اور میرا جی کی طرز کی ایک شعری سطر کو دو تین یا چار حِصّوں میں تقسیم کرنے کا) مثلاً اُن کی ایک نظم میں سے مندرجہ ذیل اقتباس:

وصل کی آگ سے ترتیب دیے ہیں مَیں نے
راستے، جن کے اگر ایک طرف طوفاں کی
خشمگیں پھُونک ہے، بے مہر چٹانوں کی زمیں

دُوسرے رُخ ہے! قیامت سے جہاں کی سردی،
کانپتے کانپتے مشرق کی گھٹا سے سُورج
رُونُما ہوتا ہے، اور سخت زمیں پہ سایہ
ناچنے لگتا ہے، ہر شخص جو اُس منزل پر
دو قدم رکھتا ہے، حالات کے مدفن کی غذا
خُود بخُود بنتا ہے! اک شخص کے ماتم سے زمیں
سُرخرو ہوتی ہے، اُس شخص کی میلاد کے ساتھ
اپنا کُہرام پسند کرتی ہے۔

مُندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہو گیا ہو گا کہ اِس میں ورڈز ورتھ کی شعری سطر کے ساتھ شعری سطر کو توڑنے کا بھی ایک نیا تجربہ کیا گیا، جس سے معنی میں ایک نئی جہت در آتی ہے۔

--☆--

جیلانی کامران کی ایک نمایندہ نظم

پچھلے دِنوں اظہر غوری کی کاوشوں سے پروفیسر جیلانی کامران کی شعری کُلیات ''جیلانی کامران کی نظمیں'' کے نام سے مَنصّہ شہود پر آئی ہے۔

کتاب وسط جولائی میں مُجھ تک پہنچی، اور اگرچہ اس میں شامل تمام کُتب اپنی اشاعت کے فوراً بعد میری نظر سے گُزر چکی تھیں۔ مَیں نے نئے سرے سے اُن کا مطالعہ اِس ارادے سے شُروع کیا کہ ہوسکا تو پروفیسر صاحب کی حیات اور کام کے جائزے پر مُشتمل دو اڑھائی سو صفحے کی کتاب لکھوں گا، ورنہ پچاس سو صفحے پر مُشتمل اُن کی شاعری کا تنقیدی مُطالعہ تو ضرور لکھوں گا۔ اِسی سلسلے میں پڑھتے پڑھتے اُن کی مندرجہ ذیل نظم مُجھے کئی لحاظ سے اُن کی نمایندہ نظم لگی، اور مَیں نے فیصلہ کیا کہ سب سے پہلے اِس نظم کے تنقیدی مُطالعہ پر مُشتمل ایک مختصر مضمون لِکھا جائے، جس میں پروفیسر صاحب کی شاعری کی مختلف جہتوں پر کچھ روشنی ڈالی جائے، اور یہ دکھایا جائے کہ یہ نظم کس طرح اُن کی نمایندہ نظم ہے۔ یہ نظم اُن کے مجموعے ''چھوٹی بڑی نظمیں'' (اشاعت 1967ء) میں نویں نمبر پر ظاہر ہوتی ہے۔ نظم یوں ہے:

انار کا پیڑ

مُجھے وارسک کی زیارت سے لوٹے ہوئے
ایک لڑکے نے کل شام کالج کی اک پارٹی میں
سنایا، مشینوں کی جنت میں بجلی ہے، شوکت ہے،
جادوگری ہے!

جہاں کھیت بنجر تھے، چشمے زمیں کے تلے چلچلاتے تھے،
اِنسان کالی چٹانوں کا شاکی تھا
پانی کی اِک بُوند سونے پہ رلتی تھی
اب موسموں کا خزانہ ہے
گمنام مٹی پہ انجانے قدموں کا خاکہ ہے
شبنم مُقدّر ہے، سُورج زمیں ہے، نیا روز
ہم سب کا آقا ہے!

مگر (اُف مگر!) لوگ کہتے ہیں کالی زمیں پر
اناروں کا چھوٹا سا پودا اُگا ہے، خُوشی کے فرشتے
وہاں لال کلیوں کے باطن میں رہتے ہیں! اُوپر فلک ہے
زمیں پر اناروں کی کلیاں ہیں!
سرِ شام (سب نے کہا ہے) کوئی ایک لڑکی
وہاں لال کلیوں کو چُنتی ہے، کلیوں کو چُنتے ہوئے
مُسکراتی ہے، روتی ہے، ننّھے فرشتے
اُسے دیکھ کر لال پتوں میں چھپتے ہیں، پتوں کے اندر
کبھی اوس بنتے ہیں، دِن رات روتے ہیں
اور اَشک بن کر برستے ہیں!

کوئی یہ بتاتا ہے، لڑکی
جُدائی کے شہروں کی نیلم پری ہے
اناروں کی کلیاں محبت کی کلیاں ہیں، جن کے لیے وہ
کئی سو برس سے درختوں کے نیچے کھڑی ہیں!

معنی کے اعتبار سے نظم کا جو پَرت مجھ پر کھلا وہ بہت سیدھا اور سادہ ہے۔ شاعر ماڈرن ٹیکنالوجی کے لائے ہوئے انقلاب سے متاثر ہُوا ہے، جس نے پانی کے لیے ترستی ہوئی زمینوں کو سیراب کیا ہے۔ اور کالی چٹانوں کو پھل دار پودوں کا مسکن بنا دیا ہے۔ یہ تاثر وارسک کی زیارت سے لوٹتے ہوئے کالج کے لڑکے کے بیان سے پیدا ہُوا ہے، جس نے بجلی پیدا کرتی ہوئی پانی کی طاقت سے چلنے والی پُرشوکت مشینوں کا بیان کیا ہے، جو اُس کالج کے لڑکے اور شاعر دونوں کو جادوگری نظر آئی۔ اس کے بعد شاعر اُسی طرح ایک طِلسم کی دُنیا میں چلا جاتا ہے جس طرح انگریز شعرا کولرج اور کیٹس اپنی بعض نظموں میں طِلسماتی دُنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ اِس طِلسماتی دُنیا میں ماتبل کی کالی زمین میں اناروں کا پودا اُگتا ہے۔ اُس کی لال کلیوں کے باطن میں خوشی کے فرشتے رہتے ہیں۔ اُوپر فلک سے دُور نیچے زمین پر انار کی کلیاں ہی کلیاں ہیں۔ وہیں ایک لڑکی اُن لال کلیوں کو چنتی ہے۔ کلیوں کو چُنتے ہوئے مُسکراتی ہے اور پھر طِلسماتی کہانیوں کی شہزادیوں کی طرح مُسکرانے کے بعد رو پڑتی ہے۔ ننھے فرشتے اُسے دیکھ کر لال کلیوں میں چھپ جاتے ہیں، اور پتوں کے اندر کبھی اوس بنتے ہیں اور کبھی آنسو۔ دراصل وہ اوس اُس لڑکی کے ہنسنے اور رونے کی کیفیت پر رات بھر اَشک بہاتی ہے۔ اِس طِلسم کی دُنیا میں شاعر کو کوئی بتاتا ہے کہ لڑکی دراصل جُدائی کے شہروں کی نیلم پری ہے۔ اور اناروں کی کلیاں محبت کی کلیاں ہیں، جن کے لیے وہ کئی سو برس سے انتظار کر رہی تھی، اور اب جب یہاں اناروں کا پودا اُگا ہے اور اُس پر اناروں کی کلیاں کھلی ہیں تو اُس کی آرزو بر آئی ہے۔ لڑکی زندگی ہے اور سنگلاخ پہاڑوں اور بنجر زمین پر وہ کئی سو برس مُنتظر رہی، اور اب وہاں اناروں کی سُرخ کلیاں یعنی زندگی کی خُوشی کھلی ہے۔ یعنی مشینوں کی اس جنت میں دریاؤں پر ڈیم بنائے گئے ہیں اور ڈیموں سے نہریں نکالی گئی ہیں اور اُن سے بجلی پیدا کی گئی ہے۔ اس جنت میں نہروں کے پانی سے باغات لگے ہیں، اور بجلی سے دیہات اور شہروں میں روشنی کی گئی ہے، اور کارخانے چلائے گئے ہیں۔

سب سے پہلے تو یہ نظم اس وجہ سے پروفیسر جیلانی کامران کی نمایندہ نظم ہے کہ اُن کی اکثر نظموں کی طرح اِس میں حقیقت سے مجاز، اور معلوم سے نامعلوم کا سفر ہے۔ اِس خاص نظم میں یہ سفر معلوم زندگی سے نامعلوم طِلسماتی زندگی تک بھی ہے، اور حقیقت

سے خواب تک بھی، جو حسین خواب حقیقت بن گیا ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے بھی یہ جیلانی کامران کی ایک نمائندہ نظم ہے۔ مَیں جیلانی کامران کے بارے میں اپنے ایک مضمون میں لِکھ چکاہُوں کہ جیلانی کامران نے آزاد شاعری میں مُکمّل فقروں کی لائنوں کی تکنیک کو چھوڑ کر لائن کو درمیان سے توڑنے اور دو آدھی آدھی لائنوں کو ایک لائن میں اور بعض دفعہ ایک پوری اور دو آدھی لائنوں کو ایک لائن میں سمو کر آزاد شاعری میں ایک نئی شعری تکنیک کو جنم دیا۔ اُن کے پہلے شعری مجموعے ''استانزے'' میں سے ایک مثال:

وصل کی آگ سے ترتیب دیے ہیں مَیں نے
راستے، جن کی اگر ایک طرف طوفاں کی
خشمگیں پھُونک ہے۔ بے مہر چٹانوں کی زمیں۔
دُوسرے رُخ ہے! قیامت ہے جہاں کی سردی
کانپتے کانپتے مشرق کی گھٹا سے سُورج
رُونُما ہوتا ہے، اور سخت زمیں پر سایہ
ناچنے لگتا ہے!۔۔۔۔

موجُودہ نظم میں بھی شعری سطر کی یہی شکست اور ترتیبِ نو موجُود ہے، مثلاً نظم کی دُوسری لائن تیسری لائن تک یُوں سفر کرتی ہے۔

ایک لڑکے نے کل شام کالج کی اِک پارٹی میں
بتایا! مشینوں کی جنّت میں بجلی ہے
شوکت ہے، جادُوگری ہے

کوئی دوسرا شاعر اِس کو شاید یُوں لکھتا

ایک لڑکے نے کل شام کالج کی اِک پارٹی میں بتایا
مشینوں کی جنت میں بجلی ہے، شوکت ہے، جادوگری ہے

اِسی طرح تیسرے بند میں جیلانی کامران کی سطریں یُوں ہیں:

مگر (اُف مگر!) لوگ کہتے ہیں کالی زمیں پر
اناروں کا چھوٹا سا پودا اُگا ہے، خُوشی کے فرشتے

وہاں لال کلیوں کے باطن میں رہتے ہیں! اُوپر فلک ہے

زمین پرانا روں کی کلیاں ہیں!

کوئی دُوسرا شاعر روایتی عروض کے مُطابق شاید اِسے یُوں لِکھتا:

مگر۔ اُف مگر لوگ کہتے ہیں

کالی زمیں پرانا روں کا چھوٹا سا پودا اُگا ہے

خُوشی کے فرشتے وہاں لال کلیوں کے باطن میں رہتے ہیں!

اُوپر فلک ہے زمیں پرانا روں کی کلیاں ہیں!

روایتی استعارات، تشبیہات اور زُبان کے استعمال کے بارے میں جیلانی کامران نے اپنے پہلے مجموعے ''استانزے'' کے پیش لفظ میں لِکھا تھا:

''آج کی ادبی صُورتِ حال مضمون اور زُبان کی صُورتِ حال ہے اور اِسی اعتبار سے آج کے شاعر کی ذِمّہ داری زیادہ ہے۔ اور اُس کے مسائل پچھلی نسل کے شعری مسائل سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور اہم ہیں۔ ہماری شعری زُبان کے پیچھے فارسی قواعد کی حُکمرانی ہے اور ہماری ثقافتی دُنیا میں ایسے بے شُمار رُجحانات بھی ہیں جو شاعری کی زُبان کو بولنے والوں کے قریب لانے کے بجائے مصنُوعی بنا دیتے ہیں۔ الفاظ کا تلفُّظ (تلفُّظ سے لکھنوی، دہلوی، یا حیدر آبادی تلفُّظ مُراد لیا جاتا ہے) مُستعمل اور غیر مُستعمل، مُستند اور غیر مُستند اور اِسی قسم کے بے شُمار فقرے ہیں، جن سے ایک خاص قسم کی شاعری پیدا ہوتی ہے۔ جذبات ایک خاص قسم کی دمک دیتے ہیں، محبت ایک مخصُوص رنگ اختیار کرتی ہے، اور شاعر کی دھڑکنیں خواہ نئے سے نئے طریقوں میں بے چین ہی کیوں نہ ہوں، جب بھی کاغذ پر خُود کو سمیٹنے لگتی ہیں، اُن کی صُورت سے نیا پن زائل ہو جاتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟

''اس کی وجہ یہ ہے کہ ہماری شعری زُبان، جس میں پچھلی نسل کی شاعری بھی شامل ہے، اپنے معانی کھو چکی ہے، مفہُوم کی غیر موجودگی میں اِس کا اپنا سانچا محض لفظوں کی ایک شکل بن کر رہ گیا، اور کھوکھلے الفاظ شاعری پیدا نہیں کر سکتے۔ واضح رہے کہ الفاظ کی ایک عُمر ہوتی ہے اور ایک مُدّت تک وہ معانی

دینے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ بوڑھے الفاظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ معانی دینے میں ناکام رہتے ہیں، اور جو شاعری اِن الفاظ کا استعمال کرتی ہے، وہ مُستقبل کی طرف دیکھنے کے بجاے ماضی کی طرف دیکھتی ہے۔ اِس کا مفہوم تکرار کا مفہوم ہوتا ہے۔ شاعری اُس وقت رُک جاتی ہے اور اُس کے رُکنے کے ساتھ تخلیقی قوّتیں مرجاتی ہیں۔''

جیسا کہ مَیں نے اُوپر تجزیہ کیا، زیرِ نظر نظم میں لڑکی زندگی کا اِستعارہ بن کر اُبھرتی ہے اور تھوڑی ہی دیر بعد وہی لڑکی جُدائی کے شہروں کی نیلم پری کے طور پر اُبھرتی ہے جو محبت کی کلیوں کے لیے کئی سو برس سے مُنتظر ہے، اور یہ محبت کی کلیاں اناروں کی سُرخ کلیوں کی شکل میں مُصوّر ہوتی ہیں۔

ساری نظم میں ایک لفظ (پہلی سطر میں) ''زیارت'' زمانے کے ساتھ بدلی ہوئی صُورتِ حال کا بیان بہُت خُوبی سے کرتا ہے۔ زیارت کا لفظ ہماری لُغت میں مُقدّس مقامات کو دیکھنے اور اُن کا دورہ کرنے کے لیے مختص ہے۔ لیکن یہ لفظ وارسک کے پن بجلی گھر کے دورے (مُطالعاتی دورے) کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ شاعر اِس ایک لفظ کے استعمال سے وہ معانی اور صُورتِ حال کی تبدیلی سامنے لے آیا ہے، جو مشینی انقلاب اِنسانی زندگی میں لایا ہے۔ اب مُستقبل میں یہ مشینی مقامات، ڈیم، پن بجلی گھر، دُوسرے بجلی گھر اور بڑے کارخانے مقاماتِ مُقدّسہ ہوں گے، اور اِنسان اُن کی زیارت کو جایا کریں گے۔

--☆--

جیلانی کامران کا نظریۂ تنقید

اُردو زبان کی تاریخ میں الطاف حُسین حالی کا ''مُقدمہ شعر و شاعری'' ادبی تنقید میں شاید پہلی کوشش تھی، جس میں شعر و شاعری کو زُبان، عروض اور صنائع و بدائع کے زاویے سے ہٹ کر ایک مُعاشرتی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی گئی۔ مُقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت سے پہلے اُردو ادب میں، افسانہ، ناول، سفر نامہ اور انشائیہ جیسی اصناف موجُود نہیں تھیں۔ اِن سب کی جگہ قِصہ گوئی کی ایک روایت تھی جس میں قِصہ گو قِصہ، کہانی، افسانہ، سفر نامہ وغیرہ زُبانی بیان کرتا تھا جس میں مقام، وقت اور حاضرین کے مُطابق تبدیلیاں بھی کرتا تھا۔ اُس دور میں ہندوستان کی دُوسری زُبانوں ہندی، سنسکرت اور پنجابی تک میں شعری قِصہ گوئی کی روایت موجُود تھی، جس میں قِصہ کو نظم کیا جاتا۔ اِس کی مشہور مثالیں، ڈراما اِندر سبھا، ہیر رانجھا اور قِصہ یُوسُف زُلیخا وغیرہ تھیں۔ اِن تخلیقات پر اوّل تو تنقید کی نوبت نہیں آتی تھی اور اگر کبھی کوئی تنقیدی کلمات کہے جاتے تو وہ اُن کی لسانی، عروضی اور صنائع و بدائع کی خصُوصیات تک محدُود ہوتے۔

1857ء میں ہندوستان کی جنگِ آزادی میں شکست کے بعد جب سارا ہندوستان انگریزوں کے تسلُط میں چلا گیا تو ہندوستان کے قریباً تمام بڑے شہروں میں انگریزی حُکومت نے سکول اور کالج کھولے، جن میں جدید سائنس اور فلسفہ کے ساتھ انگریزی زُبان و ادب بھی پڑھایا جانے لگا۔ مولانا الطاف حسین حالی کا مُقدمہ شعر و شاعری بھی انگریزی ادب کے ذریعے آنے والے خیالات کے زیرِ اثر ہی لِکھا گیا اور یوں اُردو ادب میں لسانی، عروضی اور صنائع و بدائع کے بیان پر مُشتمل تنقید کی جگہ ادب پارے کو اُس

کے معاشرتی تناظر میں رکھ کر پرکھنے کی روایت شروع ہوئی۔

الطاف حسین حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے شروع ہونے والی روایت کو اُردو زبان میں علی سردار جعفری، مُمتاز حسین، احتشام حسین، آلِ احمد سرور، عبادت بریلوی، ظہیر کاشمیری اور سبطِ حسن وغیرہ نے آگے بڑھایا، لیکن پھر بھی زیادہ تر ادبی تنقید، ادیب کی سوانح، زندگی کے بارے میں اُس کے نظریات اور زُبان پر اُس کی گرفت اور صنائع و بدائع کے استعمال کے بیان تک محدود رہی۔

1958ء میں انگلستان سے اپنی تعلیم مکمّل کر کے وطن واپس پہنچنے کے بعد پروفیسر جیلانی کامران نے ایک طرف تو اپنی شاعری کے مجموعے ''استانزے'' کے ذریعے شاعری میں نہ صِرف خیالات اور تکنیک کی ایک نئی راہ دِکھائی، بلکہ اپنی کتاب ''تنقید کا نیا پس منظر'' کے ذریعے ادبی تنقید میں بھی ایک نئی روایت کو جنم دیا۔ ''تنقید کا نیا پس منظر'' میں جیلانی کامران نے مغربی تنقیدی نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے ادبی تخلیق کو اُس کے مذہبی و ثقافتی پس منظر میں دیکھنے کی روایت ڈالی۔ کتاب ان کے مُندرجہ ذیل مضامین پر مُشتمل ہے:

1۔ تنقید کا نیا پس منظر
2۔ اسلام کا ہمارے ادب میں حِصّہ
3۔ ادب اور بُنیادی اِنسانی اقدار
4۔ ترجمے کی ضرُورت
5۔ اقبال کی شُہرت کا باعث
6۔ حالی اور مُسدّس، مدوجزرِ اسلام
7۔ مذہبِ عشق
8۔ ہاشم کی بیاض

جیسا کہ مضامین کی فہرست سے واضح ہوتا ہے کتاب کا نام کتاب میں شامل اُن کے پہلے مضمون ''تنقید کا نیا پس منظر'' پر رکھا گیا ہے، جو 13 صفحات پر مُشتمل ہے۔ کتاب کے شُروع میں دو صفحے کا پیش لفظ بھی ہے، جس میں جیلانی کامران نے ادبی تنقید کے لیے ایک نئے پس منظر کی ضرُورت مُندرجہ ذیل الفاظ میں اُجاگر کی ہے:

''ادبی تنقید، ادب کے سلسلے میں جہاں مختلف نوع کی ذِمّہ داریوں کو نبھاتی ہے، وہیں اِس پس منظر کو قائم کرنے کی ذِمّہ داری بھی قبول کرتی ہے جس کی مدد سے ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ ممکن ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قدر و قیمت کا ایسا پس منظر نہ تو بدلا جا سکتا ہے، اور نہ اُس کے جُغرافیائی اور تہذیبی علاقے ہی تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔ ادبی تنقید کا پس منظر اپنی تہذیبی سرزمین کے ساتھ اُسی رِشتے میں پیوست ہوتا ہے جس رشتے کے ساتھ درخت اپنی طبعی سرزمین پر اُگتا اور بار آور ہوتا ہے۔ تاہم ادب کا تہذیبی پس منظر ایک ایسے تنقیدی طریقِ کار کی نشاندہی بھی کرتا ہے، جس کی طرف بہُت کم توجّہ دی گئی ہے۔ عِلمی اور تدریسی طور پر تہذیبی پس منظر کا حوالہ، معانی کی دریافت میں یقیناً مددگار ہوتا ہے اور میری اِس کتاب میں معانی کی دریافت کی جانب ابتدائی اشارے بھی برابر موجود ہیں۔ مگر اِن اشاروں کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی غور طلب ہے کہ پس منظر کی تلاش سے جہاں معانی تک رسائی ممکن ہوتی ہے، وہیں اُن عظیم تخلیقی ذہنوں تک پہُنچنا بھی ممکن ہوتا ہے، جن سے آشنائی ہر نسل کے لیے ضرُوری ہے۔ کیوں کہ ایسی آشنائی کے بغیر وہ اجتماعی اور قومی یادداشت نسل در نسل سفر نہیں کر سکتی، جس کی ہر تہذیب کو ضرُورت ہے اور ایک ایسے زمانے میں جب مختلف تہذیبوں کے انجذاب کا عمل بڑی شِدّت سے جاری ہے، اپنی تہذیب کو بے اعتماد ہونے سے بچانے کی کوشش بے حد لازمی ہے۔ اور ایسا صِرف اجتماعی یادداشت ہی کے ذریعہ ممکن ہے۔ تہذیبی پس منظر اِس مقصد کے حُصُول کے لیے اہم رول ادا کر سکتا ہے۔

ادب میں تہذیبی پس منظر کی شمولیت اور تنقید کے طریقِ کار میں اِس پسِ منظر کے حوالے سے جہاں پس منظر کو زمانے کی آندھی میں گم ہونے سے بچا سکتے ہیں، وہیں ادب ہی ایک ایسا واحد ذریعہ ہے، اور ادبی تنقید ہی ایک ایسا طریقِ کار ہے جو تہذیبی پسِ منظر کو زندہ نسلوں کی

گفتگو میں شریک کر سکتا ہے۔ ماضی صِرف اسی ایک راستے سے زندہ نسلوں کے ساتھ گفتگو کر سکتا ہے، اور زمانۂ حال کے ساتھ ہم نشست ہو کر بات چیت کر سکتا ہے۔ ظاہر ہونے والے مُستقبل اور زندہ نسلوں کے زمانۂ حال کے عین درمیان ہمارا تہذیبی ماضی صِرف ادب ہی کے ذریعے آ جا سکتا ہے، اور اُس پر یہ بات صادق نہیں آ سکتی کہ ماضی رُخصت ہو چکا ہے۔ ادب کی دُنیا کو ضرُورت ہے کہ نہیں ہے، ادب کی ہمارے زمانۂ حال کو بے حد ضرُورت ہے۔ ادب میں انسان اپنی بے شُمار کمزوریوں کے باوُجود زندہ اِنسان کے طور پر جیتا ہے۔ اس لیے جب ادب میں ماضی ایک تیسرے فریق کے طور پر شامل ہو کر گفتگو کرتا ہے، تو وہ سارے مقاصد حاصل ہو سکتے ہیں، جن کی جانب ہمارے احیا کی تاریخ تمدُنی اور فکری طور پر اشارہ کرتی ہے۔

بعض اہلِ فکر کا کہنا ہے کہ ادب کا اصل موضوع ہمارا اپنا عہد اور زمانہ ہے اور ادب کی تشریح کے لیے لازمی ہے کہ ہم ادب کو اپنے عہد کے حوالے سے پرکھیں اور دیکھیں کہ ادب کی اپنے زمانے کے ساتھ کیا نسبت ہے۔ اِس لیے جو ادب اپنے حاضر زمانے کی بات نہیں کرتا، اور نہ اِس زمانے کی زُبان اور مُحاورے میں گفتگو کرتا ہے، وہ ادب اپنے عہد کے لیے بے کار ہے۔ ایسا رویّہ صِرف اپنے عہد کے اندر محصُور ہو جانے کی گنجایش پیدا کرتا ہے، اور محصُور ذہن کو صِرف حصار ہی دکھائی دے سکتا ہے۔ جس پس منظر کی طرف مَیں نے اِس کتاب میں اشارہ کِیا ہے، وہ ذہن کو محصُور ہونے سے بچاتا ہے، اور اِنسان کو اُس کے حاضر اور موجُود لمحے کی گرفت سے آزاد کرتا ہے۔ اِنسان کی تہذیب پر مُسلمانوں کا سب سے بڑا احسان غالبًا یہی ہے کہ اُنھوں نے اِنسان کو حاضر اور موجُود لمحے کی گرفت سے آزادی فراہم کرتے ہوئے اِنسان کو اِس اعتماد سے بہرہ یاب کِیا ہے، جو اسے پہلے حاصل نہیں تھا۔ جس پس منظر کی جانب مَیں نے اشارہ کِیا ہے وہ ہر عہد کے اندر اِنسان کو اپنی

پسند کا ماحول تیار کرنے کی ضمانت دیتا ہے، اور اِنسان کی باطنی قوّتوں کو
تخلیقی طور پر مربُوط کرتا ہے۔ زمانہ کوئی بھی صُورت اختیار کرے، ہمارے
تہذیبی پس منظر کا تخلیقی اُصُول زمانے اور کائنات کے درمیان نئے
رِشتوں کے قیام کی بشارت دیتا ہے۔ اِس اعتبار سے یہ پس منظر نئے
تخلیقی ارادوں کے لیے بے حد مُفید ثابت ہو سکتا ہے، کیوں کہ زمانہ
افکار کے ہجُوم کا نام ہے، اور ہجُوم میں معنی کی تلاش بہُت دُشوار ہے۔ اور
جب تک ایسی تلاش کامیاب نہیں ہوتی، زمانے کا رُخ بھی واضح نہیں ہو
سکتا۔ ہمارا راستہ کیا ہے؟ ہم کس طرف جا رہے ہیں؟ اور کون سا
مُستقبل ہمارے انتظار میں ہے؟ یہ سوال اُٹھتے تو ہمارے ضمیر میں ہیں
مگر اِن کے جوابات سے ہمارا مُقدّر مُرتّب ہوتا ہے۔ سوالوں کی اِس دُنیا
میں تہذیبی پس منظر کا تذکرہ اور بھی ضرُوری ہے۔

اِس کے بعد مضمُون ''تنقید کا نیا پس منظر'' میں اِسی نظریہ کی وضاحت کی گئی ہے کہ یہ نیا پس منظر کیا ہونا چاہیے۔ جیلانی کامران کی نظر میں یہ پس منظر سماجی، مُعاشرتی، معاشی اور مذہبی پس منظر ہے۔ لہٰذا وہ مُسلم زُبانوں عربی، فارسی اور اُردُو زُبانوں کے ادب پاروں کو اُن کے مذہبی پس منظر میں جانچنا ضرُوری قرار دیتے ہیں۔ مضمُون میں سے مُندرجہ ذیل اقتباس اُن کے نظریے کو مُکمّل طور پر سامنے لے آتے ہیں۔

''نئے شعُور کے ساتھ ادب اور خاص طور پر اُردُو ادب کی
قدر و قیمت کو جانچنے کا سلسلہ پچھلے تیس برس کی کہانی ہے۔ اِن تیس برسوں
میں اُردُو ادب کی خُوبیوں اور خامیوں کا جس انداز میں ذِکر کیا گیا ہے،
ایسا ہے، جسے پڑھ کر تعصّب کے سوا کُچھ نہیں مِلتا۔ عظیم ترین بزرگوں کو
تنقیدی فوکس میں لا کر پچھلی نسل کے تنقید نگاروں نے نہ صِرف اُن
بزرگوں کو کم عِلم سمجھنے کی روایت قائم کی، اور کہا ہے کہ جس ماضی کا ہم اِتنا
چرچا کرتے ہیں، وہ محض ایک جھُوٹی نمایش ہے۔ حالی کا عِلم محدُود تھا: میر
کے خیالات پراگندہ تھے، اور تنقید کے عِلم سے مُسلمان قطعاً بے خبر تھے۔
اُس صُورتِ حال کے پیچھے نہ صِرف ایک غلط فوکس کام کرتا تھا، بلکہ ادبی

تنقید غلط پس منظر کے ذریعے غلط مفرُوضات بھی قائم کرتی تھی۔ ہر ادب کی دُرُست قدر و قیمت اُسی ادب کے فکری پس منظر سے اخذ کی جاتی ہے، اور کسی ایک ادب کو دُوسرے ادب کے حوالے سے جانچنا اُسی قدر نُقصان دہ ہے، جس طرح شیکپیئر کو رومن اُصُولوں کی روشنی میں پرکھنا مُشکل اور اُصُولی طور پر غلط ہے۔ ہر ادب اپنی تہذیبی ذِمّہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اِس طرح اپنی وساطت سے اپنی تہذیب کے بُلند ترین مقاصد کی نشاندہی کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کلیم الدین احمد کی نظر میں غزل ایک وحشی صنفِ سُخن صِرف اِس لیے ہے کہ کلیم الدین احمد نے غزل کو غزل کی روایت کے بجائے کسی یورپی یا انگریزی صِنفِ سُخن کے حوالے سے جانچنے کی سعی کی ہے۔ اگر تنقیدی اُصُولوں کو اِسی طرح وضع کِیا جائے تو نہ صِرف ہمارا شعری سرمایہ عظمت سے محروم ہو جائے گا، بلکہ یورپ کے تمام بڑے شاعر بھی اپنی عظمت گنْوا سکتے ہیں۔ یورپ کو افریقا کے نُقطۂ نظر سے، سنسکرت کے ادب کو مُسلمانوں کے نُقطۂ نظر سے اور مُسلمانوں کے ادب کو کلیم الدین احمد کے نُقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو جواب میں سوائے الجبرے کی علامت ''لا'' کے کُچھ بھی حاصل نہ ہوگا۔ تنقید کا کام سمجھنا اور جاننا ہے، خامیوں کا گِنوانا نہیں ہے۔ علاوہ ازیں تنقید کا کام اِس مفروضے کی پڑتال بھی ہے کہ ادب ہمیشہ عالمی اور اِنسانی ادب ہوتا ہے اور قوموں اور تہذیبوں کی گروہ بندی ادب کے بُنیادی تصوُّر کے منافی ہے۔ کوئی بھی ادب عالمی ادب نہیں، کیوں کہ سارا عالَم ایک زُبان میں تخلیق نہیں کرتا، اور نہ جُغرافیے اور تاریخ کی حقیقتیں ہی ہر جگہ یکساں ہیں۔ کُرۂ ارض پر ایک اِنسان نہیں، لوگ رہتے ہیں۔ اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔ عالمی ادب کا تصوُّر مختلف ادبیات اور تہذیبوں کے مُطالعے سے ظاہر ہوتا ہے، اور اِس طرح جس اِنسان سے آشنا کرتا ہے، اُس میں لوگ شامل ہیں۔ ادب کا تنقیدی مُطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں، بلکہ اِس پس منظر کے

اقرار سے ممکن ہوتا ہے۔''

کتاب کے دُوسرے مضمون ''اسلام کا ہمارے ادب میں حِصّہ'' میں وہ اِسی نظریے کو آگے بڑھاتے ہوئے کُچھ ادب پاروں کا اُن کے مذہبی پس منظر میں جائزہ لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر اِس مضمون میں سے مُندرجہ ذیل اقتباس:

''چند ایک وضاحتوں کے بغیر اِس سوال کا جواب کہ ہمارے ادب میں اِسلام کا کتنا حِصّہ ہے، دُشوار ہوگا۔ اِس لیے سب سے پہلے اِسلام اور اِس ادب کے درمیان ادبی اور فکری رشتے کو تلاش کرنے کی کوشش کروں گا، جسے عجمی اسلامی ممالک میں مُسلمانوں نے تخلیق کِیا تھا، اور اس کے بعد ہمارے ادب کے ضِمن میں مُسلمانوں کے اُس ادب کا ذِکر کروں گا، جسے اُنھوں نے اِس برِّاعظم میں تخلیق کِیا تھا، اور جو نہ صِرف اُردُو ادب کے نام سے موسوم ہے بلکہ جس میں علاقائی ادب بھی برابر کے شریک ہیں۔ مَیں اِس ادب کو قومی ادب شُمار کرتے ہوئے پنجابی زُبان میں لکھے ہوئے علاقائی ادب کے ایک بڑے شاعر وارث شاہ کی تصنیف ''ہیر'' میں مُسلمانوں کے دریافت کیے ہوئے فکری اور ادبی سانچوں کی طرف اشارہ کروں گا۔ اور یہ سمجھنے کی سعی کروں گا کہ ''ہیر'' کہاں تک مُسلمانوں کے عجمی اسلامی ضمیر اور شعُور کی نمائندگی کرتی ہے۔

(2)

ظاہر ہے کہ اسلام کسی قسم کی کوئی ادبی تحریک نہ تھا، اور نہ اِس کے پیشِ نظر ادبی احیا کا کوئی پروگرام تھا۔ اسلام کا اصلی موضُوع اِنسان اور کائنات کا مسئلہ تھا، جس میں اِنسان کی زمینی زندگی کو ایک عالمگیر اور زندہ خُدا کی موجُودگی میں از سرِ نو مُرتب کرنے کا اعلان تھا۔ اسلام کی ذِمّہ داری حیاتِ اِنسانی کے استحکام کی ذِمّہ داری تھی۔ اور یہ ذِمّہ داری ایک خاص نظام کے ماتحت کام کرتی تھی۔ اِن باتوں کو سامنے رکھتے ہوئے جو نُقطۂ نظر ظاہر ہوتا ہے۔ وہ کُفر کے انکار اور پیغامِ نبی صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے اقرار کا نُقطۂ نظر ہے۔ اسلام کے دینی اور مذہبی پہلوؤں پر بحث کرنا

ہمارے لیے غیر مُتعلِق ہے۔ تاہم جو باتیں اِس سلسلے میں قابلِ غور ہیں، اور جن کا، اِس نُقطۂ نظر پر اثر پڑتا ہے جس سے ہمارے ادب کی تخلیق ہوئی ہے، مَیں اُن کی طرف اشارہ کرنا مُناسب سمجھتا ہُوں۔ یہ باتیں اسلام کے مذہب ہونے کی سچّائی سے پیدا ہوتی ہیں، اور اِس لیے اسلام فکری اور رُوحانی تربیت کا باعث ضرُور تھا اور یہ تقاضے ایسے ہیں جن سے اِنسانی حیات مُرتّب ہوتی ہے، اور اِنسانی زندگی کے نظم و ضبط کا ایک مرکزی رُخ واضح ہوتا ہے۔

اِس حقیقت کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے میں سُورۃ فاتحہ کا ترجمہ جو شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے مُستعار ہے، نقل کرتا ہُوں۔ اور اِس مرکزی رُخ کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہُوں جو اسلامی قُرآنی تعلیمات کو ادبی اصطلاحوں میں بدل دیتا ہے:

”سب تعریف اللہ کو، سارے جہاں کا رب،
بہُت مہربان، نہایت رحم والا، مالک انصاف کے دِن کا،
تجھ ہی کی ہم بندگی کریں اور تجھ ہی سے ہم مدد چاہیں،
چلا ہم کو راہ سیدھی،
راہ اُن کی جن پر تُو نے فضل کِیا،
نہ جن پر غُصّہ ہُوا،
اور نہ بہکنے والے!

(سورۃ فاتحہ 7-1)

قُرآنی تعلیمات کی روشنی میں اسلام کا خُدا جُغرافیے اور تاریخ کی قُیُود کا پابند خُدا نہیں ہے۔ اُس کی رُبُوبیت سارے جہانوں اور ساری قوموں کے لیے ہے، اور اِس کے نشانات ہر عالم پر نہایت روشن طریق پر ثبت ہیں۔ اِس صداقت کے بعد اِس کی جن الٰہی صفات کا ذِکر ہے، اُن میں پُرانے دیوتاؤں کی قہرمانی خصلتوں کی نفی ہے۔ قُرآنی تعلیمات کے خُدا کا اِنسان اور کائنات دونوں کے ساتھ رحم دِلی اور مہربانی کا تعلُّق ہے۔

مُسلمان اِن تعلیمات کی روشنی میں اِسی خُدا کی بندگی کرتے ہیں، اور اِسی سے مدد مانگتے ہیں۔ اِس مقام پر سورۃ فاتحہ کی مرکزی آیت، چلا ہم کو سیدھے راستے پر (چلا ہم کو راہ سیدھی) دُعائیہ صُورت میں دِکھائی دیتی ہے، اور صراط مُستقیم کا تصوُّر ظاہر ہوتا ہے۔ یہ سیدھا راستہ خُدا کی خُوشنودی کا راستہ ہے، کیوں کہ صِرف وہی لوگ خُدا کے انعام اور فضل سے فیض یاب ہیں، جنھیں اِس کی خُوشنودی حاصل ہوتی ہے، جن پر اِس کا غضب وغُصّہ نازل نہیں ہوتا، اور جو سیدھے راستے سے بہکنے اور بھٹکنے والوں میں شامل نہیں ہوتے۔

اِس دُعا سے جو سچّائیاں ظاہر ہوتی ہیں۔ وہ یہ ہیں:

1۔ سارے جہاں کا صاحب اللہ، ساری قوموں اور سارے اِنسانوں کا رب ہے۔
2۔ وہ رحم دل اور مہربان ہے۔
3۔ سیدھا راستہ خُدا کی خُوشنودی کا راستہ ہے۔
4۔ صِرف وہی لوگ سیدھے راستے پر ہیں جو خُدا کی خُوشنودی حاصل کرتے ہیں۔
5۔ یہی لوگ خُدا کے انعام سے فیض یاب ہوتے ہیں۔
6۔ خُدا کے غضب کا اظہار صِرف راہ سے بھٹکنے والوں پر ہوتا ہے۔

سورۃ فاتحہ کے حوالے سے جہاں اور کئی سچّائیاں واضح ہوتی ہیں۔ وہاں ایک مرکزی سچّائی کا عِلم بھی ہوتا ہے، اور وہ یہ ہے کہ صراطِ مُستقیم کے بغیر خُدا تعالیٰ کی ربوبیت کی شُکر گزاری ممکن نہیں ہوسکتی۔ صراطِ مُستقیم سے بھٹک جانا نہ صِرف اپنے لیے عذاب کو دعوت دینا ہے، بلکہ خُدا کے غضب کا مُوجب بھی ہے۔ اِن خطروں کے پیشِ نظر ایک ایسے راستے کا تصوُّر پیدا ہوتا ہے جو اِنسان کے لیے رضائے الٰہی کا واحد راستہ اور ذریعہ ہے۔ قُرآنی تعلیمات میں صراطِ مُستقیم پر مُتعدّد بار اصرار کِیا گیا ہے، لیکن سیدھے راستے کی سمت نُمائی کے علاوہ آنکھوں کی روشنی، پر بھی مُفصّل اِصرار ہے۔ سیدھے راستے کی پہچان ہی دراصل صراطِ مُستقیم کی پہچان ہے، کیوں کہ جب تک راستے کی پہچان ممکن نہیں ہوتی، تب

تک اِنسان اُس پر روانہ نہیں ہو سکتا۔ صراطِ مُستقیم سے بہکنے اور بھٹکنے والوں کی کیفیت کو بیان کرتے ہوئے قُرآنی تعلیمات کا اظہار اس ضمن میں قابل غور ہے:

بہکے ہوئے وہی ہیں جنھوں نے خریدی راہ کے بدلے گُمراہی، سو نفع نہ لائی اُن کی سوداگری، اور نہ پائی راہ۔ اُن کی مثال جیسے ایک شخص نے سُلگائی آگ، پھر جب روشن کیا اُس کے گرد کو، لے گیا اللہ اُن کی روشنی، اور چھوڑا اُن کو اندھیروں میں۔ نظر نہیں آتا، گونگے، اندھے، سووے نہیں پھرنے کے، یا جیسا مِینہ پڑتا آسمان سے، اُس میں ہے اندھیرا، گرج اور بجلی، ڈالتے ہیں اُنگلیاں اپنے کانوں میں مارے کڑک کے، ڈر سے موت کے۔

(البقرۃ 17-25)

راہ کی پہچان کے بغیر نہ صِرف اِنسان کی طبعی گُمراہی ظاہر ہوتی ہے، بلکہ اِنسان تاریکی میں گرفتار بھی ہو جاتا ہے، اور وہ صحیح راستے پر واپس نہیں پہنچ سکتا، کیوں کہ صحیح راستہ روشنی کے بغیر دِکھائی نہیں دیتا۔ اُنھیں نہ تو کوئی آواز سُنائی دیتی ہے جسے سُن کر وہ راستے کو پائیں، اور نہ وہ اپنے طور پر راہ تک پہنچ سکتے ہیں، کیوں کہ اُن کی آنکھوں میں روشنی نہیں ہے۔ اِس حالت میں وہ بارش، گرج اور بجلی کے ڈر سے اور موت کے خوف سے کانپتے ہیں، کیوں کہ وہ گُمراہی کے باعث بے آسرا ہوتے ہیں۔

صِراطِ مُستقیم اِس اعتبار سے صِرف اللہ کی خُوشنودی کا راستہ ہی نہیں ہے، بلکہ ایک ایسا سیدھا خط ہے، جس پر رضائے الٰہی کی تمام تر حُکومت ہے۔ مَیں صراطِ مُستقیم کو مذہبی، الٰہیاتی اور اخلاقی حوالوں کے ساتھ زیرِ بحث نہیں لا رہا ہُوں۔ مَیں صِرف صراطِ مُستقیم کے تصوُّر کا ذکر کر رہا ہُوں، کیوں کہ ہمارا ادب ایک یا دُوسری طرح اِسی تصوُّر ہی کے زیرِ اثر پیدا ہُوا ہے۔ صراطِ مُستقیم کے تصوُّر کی ایک دُوسری شکل ہمیں شاعروں کے بارے میں قُرآنی نظریے میں ملتی ہے جہاں شاعروں کو راہ سے بھٹکے

ہوؤں میں شمار کیا گیا ہے۔

اور شاعروں کی بات پر چلیں وہی جو بے راہ ہیں، تُو نے نہیں دیکھا کہ وہ ہر میدان میں سر مارتے پھرتے ہیں، اور یہ کہ وہ کہتے ہیں جو نہیں کرتے۔ (الشعراء 224-227)

قُرآنی تعلیمات کے مُطابق شاعروں کو صراطِ مُستقیم کے تصوُّر کا عِلم نہیں، کیوں کہ وہ خُود ویرانوں اور میدانوں میں بھٹکتے پھرتے ہیں، اور اُنھیں راستہ دِکھائی نہیں دیتا۔ اِن مختلف اشاروں سے جو بات معلوم ہوتی ہے کہ اسلام اِنسانی زندگی کو صراطِ مُستقیم کے تصوُّر کے ساتھ مُرتّب کرتا ہے، اور اِنسان کو سیدھے راستے کی طرف بُلاتے ہوئے ایک ایسی منزل کی طرف رہبری کرتا ہے، جہاں باغات ہیں، اور اُس عذاب سے اُس کو نجات دِلاتا ہے، جہاں آگ برستی ہے۔ اور ایک ایسی آگ برستی ہے، جس کی چسیا رآدمی اور پتھر ہیں۔ صراطِ مُستقیم کے اِس تصوُّر نے ایک عام مُسلمان کے ذہن میں پُل صراط کی تصویر کو پیدا کیا تھا۔ ایک ایسا پُل جو بال سے زیادہ باریک اور نازک ہے، اور جس کے نیچے آگ کا دریا بہتا ہے، لیکن دُوسرے سرے پر نخلستان اور باغات اُس کا اِنتظار کرتے ہیں۔

(3)

صراطِ مُستقیم یا پُل صراط سے بھٹک جانے کی پاداش میں اِنسان جن عذابوں میں گرفتار ہو جاتا ہے، اُسے ویرانوں اور آگ کے دریاؤں سے منسُوب کیا جاتا ہے، یعنی سیدھے راستے سے بھٹکنے کی سزا دوزخ اور اُس پر قائم رہنے کا انعام بہشت ہے۔ مَیں بہشت کا ذِکر نہیں کرتا، کیوں کہ بہشت صراطِ مُستقیم کی منزل ہے، جو رضائے الٰہی سے اِنسان کو مُیسّر آتی ہے، اصل میں جو حقیقت پُل صراط کے اِردگرد ہمیشہ موجود رہتی ہے، وہ دوزخ اور عذاب کی کیفیت ہے۔ اِنسان کا گمراہی میں عذاب برداشت کرنا سیدھے راستے سے علیحدگی کے باعث ہوتا ہے۔ اُسے ہر حالت میں سیدھے راستے کی پہچان ہوتی ہے، لیکن راستے کی علیحدگی دُور

اُفتادگی، اور راستے کی گُم گشتگی کے باعث اُس کا دُکھ عذاب اور بے سروسامانی میں ڈھل جاتا ہے اور اُسے صراطِ مُستقیم پر واپس لے جانے والا کوئی اشارہ اُس کی رہبری نہیں کرتا۔"

اور آخر میں اِسی مضمون میں سے ہیر وارث شاہ کے اِسی نظر سے لیے گئے جائزے میں سے ایک اقتباس، جس سے معلوم ہوگا کہ کِس طرح اِس ادب پارے کو ایک نئی نظر سے اُس کے مذہبی تناظر میں دیکھا گیا ہے:

"پہلی بات جو ہیر میں دِکھائی دیتی ہے یہ ہے کہ ہیر اور رانجھے کی سرگذشت کے ذریعے شاہ وارث دراصل عشق کے جذبے کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اصل مقصد عشق کا جذبہ ہے، اور ہیر اور رانجھا اِس جذبے سے پیدا ہوتی ہوئی اِنسانی صُورتیں ہیں۔ نظم اپنا مرکزی لہجہ حمدِ باری تعالیٰ سے اخذ کرتی ہے، اور اِس طرح جس کہانی کا بیان ہوتا ہے، وہ حمدِ باری تعالیٰ سے براہِ راست مُتعلّق ہے۔ وارث شاہ عشق کو کائنات کی بُنیاد سمجھتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ خُدا نے عشق کو اپنی ذات میں برنگِ عاشق قُبول کر کے نبی رسُول صلی اللہ علیہ والہ وسلم کو اپنا محبوب قرار دیا۔ اِنسان کا مقام اور مرتبہ صِرف عشق کے غم کے باعث ہے، کیوں کہ جو عشق کو قُبول کرتے ہیں، اُن کی زندگی خُوشیوں کا گلزار بن جاتی ہے۔ یہ نظریہ ہم ابنِ عربی اور عراقی کے ضِمن میں پہلے دیکھ چکے ہیں۔

وارث شاہ کی اپنی وضاحت یہ ہے کہ ہیر میں کِردار تمثیلی ہیں، یعنی ہیر رُوح ہے، رانجھا جسم ہے۔ پنج پیر پانچ حواس ہیں۔ سہتی موت ہے، اور رانجھے کی ونجھلی (بنسری، الغوزہ) اِنسانی نُطق کی علامت ہے۔ یہ وضاحت نظم کو سمجھنے میں واقعی بڑی مدد دیتی ہے۔ لیکن یہ وضاحت یک طرفہ ہے کیوں کہ کِردار واقعاتی بھی ہیں اور اِس طرح اِنسانی زندگی سے تعلُّق رکھتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ہیر کے مرکزی کِردار نصف اِنسانی اور نصف فکری ہیں تو نظم اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے، کیوں کہ سہتی میں موت کا کوئی بھی اشارہ نظر نہیں آتا۔ اِسی طرح عیالی میں منکر نکیر کی

شباہت نظر نہیں آتی۔ تمام تر کردار انسانی واقعہ سے تعلّق رکھتے ہیں۔
اُنھیں تمثیلی کہہ کر نظم کی عظمت میں بہت کم اضافہ ہوتا ہے۔
مَیں ہیر پر بحث کرتے ہوئے کرداروں کی تمثیلی خصوصیت کو اپنی
بحث میں شامل کرنا نہیں چاہتا، حال آں کہ تمثیلی خصوصیت جس کے
مطابق ہیر کے کرداروں کو شعری اور فکری طور پر مُرتّب کیا گیا ہے، وہ
ابنِ عربی سے شُرُوع ہوتی ہوئی روایت میں پہلے سے موجود ہے، اور
اِس لحاظ سے اِس نظامِ فکر کا حِصّہ ہے، جسے مُسلمانوں نے اسلام کے زیرِ
اثر تخلیق کیا تھا۔

ہیر کو یہ کہنے کے بجائے کہ اِس میں واقعے کو تمثیلی رنگ دیا گیا تھا، ہیر کا
اصل موضُوع عشق اور اِنسانی زندگی کا ایک ایسا باہمی رشتہ ہے، جسے دُنیا
اور مجلسی زندگی کے ضِمن میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دُنیا ایک پیچیدہ
صُورتِ حال کے طور پر اپنی مجلسی، اخلاقی اور کاروباری صُورت میں عشق
کے مرکزی تصوُّر کے گرد پھیلی ہوئی ہے، جہاں عشق کے تصوُّر پر ہر پہلُو
سے تنقید کی گئی ہے، اور اِس طرح اِس تصوُّر کا ایک ایسا مقام مُتعیّن کیا
گیا ہے، جسے دُنیا کے منظر و پس منظر میں ہر اعتبار سے فضیلت حاصل
ہے۔ یہ کہتے ہوئے مَیں اِس بات کو فراموش نہیں کرتا کہ ہیر کا قِصّہ
واقعے کے طور پر وارث شاہ سے پہلے موجُود تھا، لیکن جو خصُوصیت وارث
شاہ کی نظم میں ہے، وہ اُس کی ترتیبِ نو ہے، جس میں وارث شاہ نے ہیر
کے قِصّے کی فکری اور مذہبی تاویل و شرح کی ہے۔

(12)

وارث شاہ کی نظم دراصل رانجھے کی قلبی نشوونُما کی کہانی ہے، جس میں
رانجھے کی داخلی زندگی میں ایسی گہری تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں کہ نظم کے
خاتمے کا رانجھا، نظم کے آغاز کے رانجھے سے مختلف دِکھائی دیتا ہے۔ رانجھا
تخت ہزارے کا رہنے والا نوجوان ہے جو باپ کی وفات کے بعد اپنے
بھائیوں کے حسد اور عداوت کا شکار بن جاتا ہے۔ زمین کی تقسیم میں

رانجھے کے حصّے بنجر زمین آتی ہے۔ رانجھے کی طبیعت دُنیا داری کے معیاروں کے مُطابق غیر ذِمّہ دارانہ ہے اِس لیے اُس کا اپنے بھائیوں اور اُن کی بیویوں کے ساتھ مل کر رہنا مُشکل ہو جاتا ہے، اور رانجھا ترکِ وطن کرتا ہے۔ شاہ وارث رانجھے کے ترکِ وطن کو فکری زاویے سے دیکھتے ہیں۔ رانجھے کو درویش کہہ کر مُستقبل میں رُونما ہونے والی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ترکِ وطن کو رُوح کا جسم سے جُدا ہونا کہتے ہیں۔ گھر کو چھوڑنے کے بعد رانجھے کی پہلی منزل مسجد ہے، جہاں وہ رات کے اندھیرے میں قیام کرتا ہے، لیکن مسجد کا مُحافظ مولوی اُسے غیرِ شرع کہہ کر مطعُون کرتا ہے۔ رانجھا صبح ہوتے ہی مسجد کو چھوڑ کر دریا کے کنارے پہُنچتا ہے، اور کشتی پر دریا عُبور کر کے دُوسرے کنارے پر پہُنچتا ہے۔ یہ دریائے چناب ہے، یہاں اُسے ہیر کی سیج دِکھائی دیتی ہے جو ایک کشتی میں سجی ہوئی ہے۔ رانجھا اُس سیج پر سو جاتا ہے، اور جب ہیر کو اِس کی خبر پہنچتی ہے، وہ غُصّے میں وہاں آ کر رانجھے کو سزا دینا چاہتی ہے، مگر اُس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔ رانجھا، ہیر کے باپ کے پاس چرواہے کے طور پر مُلازم ہو جاتا ہے، اور اِس طرح رانجھے کی ہیر سے اوّلین مُلاقات کا واقعہ مُکمّل ہوتا ہے۔

دریا کے کنارے بیاباں میں رانجھے کی پانچ پیروں سے مُلاقات ہوتی ہے۔ ہیر سے مُلاقات ایک لحاظ سے پانچ پیروں سے مُلاقات کا باعث بھی ہے، یعنی رانجھا جہاں ایک طرف ہیر سے آشنا ہوتا ہے، وہیں دُوسری طرف پانچ پیروں سے بھی آشنا ہوتا ہے۔ یہ پانچ پیر خواجہ خضر، فرید شکر گنج، بہاءُ الدین زکریا ملتانی، سیّد جلال الدین بُخاری اور لعل شہباز ہیں۔ پانچوں پیر رانجھے کو مختلف تُحفے دیتے ہیں۔ خواجہ خضر پگڑی، فرید شکر گنج رومال، زکریا ملتانی عصا، جلال الدین بخاری خنجر اور لعل شہباز مندرا یعنی آرسی دیتے ہیں۔ تُحفے دینے سے پہلے پانچوں پیر رانجھے کو ہیر کی محبت میں کامیابی کی خبر دیتے ہیں، اور مُصیبت کے وقت

اپنی مدد کا یقین دِلاتے ہیں۔

اِس اثنا میں رانجھے اور ہیر کے عشق کی بات پھیل جاتی ہے، اور رانجھا خفا ہو کر ہیر کے ہاں سے چلا جاتا ہے، لیکن اُس کا چلا جانا اچھا نتیجہ پیدا نہیں کرتا، کیوں کہ رانجھے کے بغیر سارے مویشی بیابانوں میں مارے مارے پھرتے ہیں مویشیوں کے لیے رانجھے کو بہ مِنّت تمام واپس بلایا جاتا ہے۔ رانجھا واپس آ جاتا ہے۔

اُس موقع پر رانجھے کی پانچ پیروں سے دُوسری مُلاقات ہوتی ہے۔ اُس مُلاقات میں ہیر بھی شامل ہے۔ پانچوں پیر رانجھے اور ہیر دونوں کو عشق کی راہ میں دُشواریوں سے آگاہ کرتے ہیں، اور خُدا پر بھروسا کرنے کو کہتے ہیں۔

پانچ پیروں سے مُلاقات کے بعد ہیر گھر لوٹتی ہے تو قاضی سے اُس کی مُلاقات ہوتی ہے، جسے گھر والوں نے ہیر کو غیر شرعی افعال سے باز رکھنے کے لیے مشیر اور مددگار کے طور پر بُلایا ہے۔ قاضی ہیر کے عشق کو واجب قرار نہیں دیتا، اور اُسے مجلسی، اخلاقی، شرعی اور مذہبی نارضامندی قرار دیتا ہے۔ رانجھا اِس مُشکل کے وقت پانچوں پیروں کو یاد کرتا ہے، اور اُس کی اُن سے تیسری مُلاقات ہوتی ہے۔ یہ مُلاقات اپنی تفصیل میں علامتی مُلاقات ہے۔ رانجھا اُن کی خدمت میں نغمہ سرائی کرتا ہے۔ عشق اور نغمہ مِل کر وجد کی کیفیت کو پیدا کرتے ہیں، اور پانچوں پیر اُسے خُوش خبری دیتے ہیں کہ ہیر رانجھے سے کبھی جُدا نہیں ہو سکتی، کیوں کہ ہیر رانجھے کے مُقدّر کا ایک حِصّہ ہے۔

مگر مجلسی طور پر حالات اتنے آسان نہیں ہیں۔ ہیر کے والدین ہیر کو بیاہ کر رنگ پور اُس کے سسرال بھیج دیتے ہیں، اور جھنگ شہر میں رانجھا تنہا رہ جاتا ہے۔ یہاں سے کہانی کے خاتمے تک پانچ پیر بھی ظاہر نہیں ہوتے۔ اب اُن کے بجائے ہیر رانجھے کی رہنمائی کرتی ہے اور سسرال سے رانجھے کو جوگی بن کر رنگ پور آنے کا پیغام بھیجتی ہے۔

رانجھا جھنگ شہر کو چھوڑ کر جوگی بال ناتھ کے ٹیلے کی راہ لیتا ہے، تا کہ بال ناتھ سے جوگ لے سکے۔ بال ناتھ رانجھے کی عُمر کو ملحوظ رکھتے ہوئے جوگ کی دُشواریوں کا ذکر کرتا ہے۔ بال ناتھ کے چیلے بھی رانجھے کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے، مگر آخرِ کار بال ناتھ رانجھے کو جوگی بنا دیتا ہے، اور رانجھا جوگی بن کر رنگ پور پہنچتا ہے مگر ہیر کے ساتھ مُلاقات کامیاب نہیں ہوتی۔ کُچھ عرصے کے بعد رنگ پور کے قریب کالے باغ میں رانجھا آجاتا ہے، اور اُس کی یعنی جوگی کی آمد کی خبر دُور و نزدیک پھیل جاتی ہے۔ سہتی، ہیر کے شوہر کی بہن، جوگی کے پاس آتی ہے، مگر اُس کی غرض ہیر اور رانجھے کی مُلاقات کے لیے کوئی وسیلہ ڈُھونڈنا ہے، اپنے ساتھ کھانڈ اور بالائی کا طشت جس پر پانچ پیسے رکھے ہیں دستر خوان سے ڈھانپ کر جوگی کے پاس لاتی ہے، اور کُچھ دیر کے بعد جوگی سے کہتی ہے:

جھگڑے سارے بے سُود ہیں، مُجھے یہ بتا کہ مَیں تیرے لیے نذر کو کیا لائی ہُوں۔ اِس کے جواب میں رانجھا کہتا ہے کہ کرامات بہُت بڑی شے ہیں۔ بہ ہر حال جو بات فقیر کہتا ہے وہی خُدا کرتا ہے۔ طشت میں کھانڈ اور چاول ہیں اور اُن پر پانچ پیسے، لال ''روک'' رکھے ہیں۔ سہتی اِس غلط اندازے پر ہنستی ہے اور کہتی ہے کہ یہ بات تو گلاب کے پھُول لانے کے بجائے پیوندی شہتوت لانے کے برابر ہے۔ مگر رانجھا سہتی کی بات سے پریشان نہیں ہوتا۔ اور اِصرار سے کہتا ہے کہ وہ طشت پر سے دستر خوان اُٹھا کر دیکھ لے کہیں وہاں کھانڈ اور چاول تو نہیں ہے؟

اور جب سہتی دستر خوان اٹھا کر طشت دیکھتی ہے تو ـــ

''سہتی کھول کے تھال جاں دھیان کیتا چاولاں دا تھال ہوگیا''

(ہیر، محمد افضل صفحہ 235)

اور سہتی رانجھے کی قائل ہو جاتی ہے۔

''ہتھ بنھ کے بنتی کرے سہتی دل جان تھیں تیری آں تیریاں مَیں''

(ہیر، محمد افضل صفحہ 235)

رانجھے کی اِس آزمایش سے سہتی اِس بات کی قائل ہو جاتی ہے کہ رانجھا ہیر کے عشق میں ثابت قدم ہے۔ اِس کے بعد دونوں کی مُلاقات کا انتظام کرتی ہے اور کالے باغ میں عاشق اور معشوق کی مُلاقات ہوتی ہے۔ مُلاقات کے بعد ہیر کے جسم پر نشانات واقعاتی رنگ میں طبیعت پر اچھا اثر نہیں ڈالتے، اِس لیے یہاں ہیر کو تمثیلی کردار کے طور پر دیکھنا پڑتا ہے۔ اگر ہیر بقول وارث شاہ رُوح کی علامت ہے تو جسم پر نشانات سے سوائے اِس کے کوئی اور مطلب نہیں ہے کہ جسم کی اذیتیں اپنا نقش اِنسانی رُوح پر چھوڑ دیتی ہیں۔ یعنی پیدائش کے وقت رُوح و جسم پاکیزہ حالت میں ہوتے ہیں، اور جیسے جیسے زندگی کا سفر کٹتا ہے، جسم اپنا بوجھ اور اپنا دُکھ رُوح پر ثبت کرتا چلا جاتا ہے، یعنی جسم کی چھاپ رُوح پر پڑتی ہے۔ اگر جسم بے تاب ہے تو رُوح بھی اِس بے تابی سے عاری نہیں ہوتی۔

اِس واقعے سے پہلے ہمیں صِرف رانجھے کی قلبی حالت کا عِلم حاصل ہے، اور کہانی میں ہیر کا حِصّہ جُزوی ہے، مگر یہ واقعہ ہیر کو رانجھے کی قلبی کیفیت میں برابر کا شریک قرار دیتا ہے، اور ہم ہیر اور رانجھے کو ایک اکائی کی حیثیت میں جاننے لگتے ہیں۔

اُس مُلاقات کے بعد سہتی ہیر کو کپاس چُننے کے بہانے کپاس کے کھیت میں لے جاتی ہے جہاں ہیر کو سانپ ڈس لیتا ہے۔ اُس مقام پر کہانی میں واقعاتی رنگ روزمرہ کی سطح سے کُچھ زیادہ بُلند دِکھائی نہیں دیتا۔ ہیر کی جان بچانے کے لیے کالے باغ کے جوگی (رانجھے) کو بُلایا جاتا ہے جو رات کے اندھیرے میں ہیر کو اپنے ساتھ لے کر رنگ پور سے چلا جاتا ہے۔

ہیر کے سسرال والے رانجھے اور ہیر کا تعاقب کرتے ہیں۔ رانجھے کو سفر کی تھکن میں ہیر کی آغوش میں سویا ہُوا پا کر گرفتار کر لیتے ہیں۔ ہیر رانجھے سے کہتی ہے کہ وہ عدلی راجا کے پاس جا کر فریاد کرے۔ رانجھے کی فریاد پر عدلی راجے کے دربار میں سارا مُقدّمہ پیش ہوتا ہے۔ قاضی ہیر کے سسرال والوں کا حق فائق قرار دیتا ہے، اور رانجھے سے ہیر کو جُدا کر دیا جاتا ہے۔

اُس وقت ہیر خُدا سے دُعا مانگتی ہے کہ اِس بے انصاف شہر کو آگ لگ جائے۔ ہیر اپنی دُعا میں پُرانے عہد نامے کے پیغمبروں کا ذکر کرتی ہے، اور کہتی ہے جس طرح اے خُدا تُو نے مُوسیٰ علیہ السلام اور اسمٰعیل علیہ السلام کی مدد کی تھی، اُس طرح میری بھی رُستگاری فرما! رانجھے کی دُعا میں ساری مثالیں ہندو آریائی تاریخ سے لی گئی ہیں۔ اِس دُعا کے جواب میں ایک عجیب کرامت ظاہر ہوتی ہے کہ شہر آگ کے شُعلوں کی لپیٹ میں آ جاتا ہے۔

اِس کرامت کو دیکھ کر عدلی راجا ہیر کو واپس بُلوا کر رانجھے کے حوالے کر دیتا ہے، اور رانجھا ہیر کو لے کر جھنگ شہر پہنچتا ہے، اور باقاعدہ شادی کی تیاری کے لیے تخت ہزارہ جاتا ہے، اِس اثنا میں ہیر کو اُس کے لواحقین ناموس اور عزّت کے نام پر زہر دے دیتے ہیں۔ ہیر مر جاتی ہے۔ جب رانجھا اِس خبر کو سُنتا ہے۔ دم توڑ دیتا ہے۔

ہیر وارث شاہ کے اِس مختصر جائزے سے جو ظاہر ہوتا ہے، یہ ہے کہ رانجھے کی کہانی چار قصبوں کے گِرد گھومتی ہے۔ تخت ہزارہ، جھنگ شہر، رنگ پور، قبولہ (جہاں عدلی راجا حُکومت کرتا ہے) اور پھر واپس جھنگ شہر پر ختم ہوتی ہے۔ اُن قصبوں کے علاوہ دریا اور کشتی اِس کہانی کے منظر نامے میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ مسجد تخت ہزارے اور دریا چناب کے درمیان دِکھائی دیتی ہے۔ دریا کے دُوسرے کنارے پر ہیر اور بیابان مویشی اور پانچ پیر نظر آتے ہیں۔ جھنگ شہر اور رنگ پور کے درمیان بال ناتھ کے ٹیلے پر کہانی کُچھ عرصے کے لیے مزید مُحرّکات کے لیے رُکتی ہے۔ رنگ پور کا سارا منظر کالے باغ اور کپاس کے کھیتوں کا منظر ہے۔ اگر اُس سارے منظر کو یکجا کر کے دیکھا جائے تو اُس سارے علاقے میں صِرف ایک شخص سفر کرتا ہُوا دِکھائی دیتا ہے۔ یہ نظم کا مرکزی کردار رانجھا ہے جو واقعاتی دُنیا کا ایک فرد ہے۔

اِس دُنیا میں قصباتی زندگی ساکن ہے۔ رانجھے کے علاوہ وہ جو دُوسرے لوگ سفر کرتے ہیں، وہ قاصد ہیں۔ اِس کے علاوہ کوئی اور شخص

چلتا پھرتا دکھائی نہیں دیتا۔ اس ساکن ماحول میں رانجھے کا سفر معنی خیز ہے۔ اس سفر میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اس میں رانجھے کی اپنی مرضی شامل نہیں ہے۔ تخت ہزارے سے جھنگ کا سفر مجبوری کا سفر ہے، اور پھر جھنگ شہر سے، رنگ پور سے، کوٹ قبولہ سے واپس جھنگ کا سفر ایسا ہے، جس کی ڈوری ہیر کے ہاتھ میں ہے۔ یہ سفر بھی مجبوری کا سفر ہے، کیوں کہ دونوں میں اُس کا ارادہ شامل نہیں ہے۔ پہلے سفر کے موقع پر اُسے مجبور کیا گیا ہے کہ وہ تخت ہزارہ چھوڑ کر ترکِ وطن کرے، دوسرے سفر کے موقع پر اُس کے ارادے کی سمت نُمائی ہیر کے ہاتھ میں ہے۔ رانجھا دونوں حالتوں میں بے بس ہے۔

اس نظم میں دُنیا مجلسی زندگی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے اور جب بھی رانجھا اُس دُنیا میں داخل ہوتا ہے۔ یہ دُنیا اُسے نامنظور اور رد کرتی ہے۔ اگر اس صُورتِ حال کو ذرا قریب سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ رانجھے کے سفر کے راستے کے دونوں طرف مجلسی زندگی بھری ہوئی ہے۔ اس دُنیا کی علامت قاضی ہے جو مجلسی زندگی کے نظم و ضبط کو اپنے قانون کے مُطابق قائم رکھتا ہے۔ رانجھے کے سفر کا راستہ گو اُسی مجلسی دُنیا کے درمیان میں سے گزرتا ہے، لیکن اس دُنیا سے علیحدہ اور باہر ہے۔

رانجھے کے سفر کا راستہ مکان، مسجد، دریا، دریا کے اجاڑ کنارے (بیلا)، جوگی کے ٹیلے اور کالے باغ سے ہوتا ہُوا پھر ویرانے اور آخرِ کار پہلی بار ایک شہر میں داخل ہوتا ہے، جسے بعد میں آگ لگ جاتی ہے۔ کُچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اُس راستے کی قِسمت میں مجلسی زندگی اور دُنیا کی گرم بازاری نہیں ہے۔ یہ راستہ شہروں اور اِنسانوں کو ناپسند کرتا ہے۔ جو شخص اُس راستے پر گزرتا ہے، اور سفر کرتا ہے، وہ دُنیا کا حِصّہ نہیں ہوتا۔

مَیں نے جو کُچھ کہا ہے، اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ہمارے ادب میں غالبًا پہلی بار راستے کا تصوُّر اتنی جامعیت کے ساتھ ظاہر ہُوا ہے۔ وارث شاہ اس راستے کو صراطِ مُستقیم کی صداقتوں کے ساتھ پیش

بھی کرتے ہیں۔ اِس سے مُراد یہ ہے کہ راستے کے ساتھ پُل صراط کی علامت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ پُل صراط کی علامت دوزخ کے اُوپر پھیلے ہوئے پُل کی علامت ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب میں پُل صراط کی علامت اُن معنوں میں استعمال نہیں ہو سکتی۔ اس لیے ہمیں اِس نظم میں دوزخ کو مجلسی زندگی میں تلاش کرنا ہوگا۔ ساری نظم میں سوائے بال ناتھ اور سہتی کے، رانجھے کا کوئی بھی دوست اور ہمدرد نہیں ہے۔ رانجھے اور ہیر کے آس پاس دُشمنوں، طعنے دینے والوں اور غیروں کی دُنیا ہے، جہاں اُن پر زندگی کے دِن عذاب بن جاتے ہیں۔ یہ صُورت آج کل کی زندگی میں اتنی شدید شاید دِکھائی نہ دے، کیوں کہ آج کل برادری کا فرد پر قابُو کمزور پڑ گیا ہے، لیکن آج سے اڑھائی سو برس پہلے اور تاریخی طور پر چار سو برس پہلے، جس دُنیا میں ہیر اور رانجھے کا راستہ گُزرتا تھا، وہ دوزخ سے کسی طرح بھی کم نہیں۔ نظم میں ہمیں جو نظر آتا ہے، یہ ہے کہ ایک آگ رانجھے کے دِل میں ہے، اور ایک آگ لوگوں کے طعنوں میں ہے۔ یہ دونوں طرح کی آگ نظم کے آخر میں حقیقی آگ بن کر ظاہر ہوتی ہے، اور اُس آگ کی روشنی میں ہمیں پہلی بار رانجھے کا راستہ نظر آتا ہے، جس پر رانجھا ایک کرامت کو ظاہر ہوتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔ یہ کرامت رانجھے کی دُعا سے اثر پذیر ہوتی ہے۔ یہاں پر پُل صِراط اور صِراطِ مُستقیم، دونوں فکری اور شعری طور پر باہم مِل جاتے ہیں، اور ہم اِس راستے کو جو تخت ہزارے سے شُرُوع ہوتا ہے، فکری اور اسلامی حدُود اربعے میں دیکھنے لگتے ہیں۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اِس راستے کی وجہِ تسمیہ کیا ہے؟ یہ راستہ دریائے چناب کے کنارے تک ایک عام مُسافر کا راستہ ہے، لیکن دریا کے عُبُور کرنے سے لے کر آخر تک مذہبِ عشق کی کہانی ہے۔ راستے کا یہ حِصّہ تین کرداروں کے باہمی رشتے سے اپنے معانی اخذ کرتا ہے۔ قاضی، ہیر اور رانجھا، ہیر رانجھے اور قاضی کے درمیان دِکھائی دیتی ہے،

پھر قاضی جن اقدار کی نمایندگی کرتا ہے، اُن کے زیرِ اثر ہیر رانجھے سے جُدا ہو کر قاضی کی دُنیا میں چلی جاتی ہے، اور آخر میں اِس دُنیا سے باہر نکلنے اور رہائی پانے کے لیے مختلف تدبیروں کے بعد رانجھے کی دُنیا میں شامل ہو جاتی ہے۔ مگر پھر قاضی کی دُنیا جو عزت و ناموس کی دُنیا بھی ہے (قاضی قانون کی علامت بھی ہے) ہیر کو زہر دے کر رانجھے سے ہیر کو ہمیشہ کے لیے چھین لیتی ہے۔ ہر چند کہ ہیر ایک واقعاتی کردار ہے، اور وارث شاہ نے اِسے رُوح کی علامت کہا ہے۔ قاضی اِسے قانون اور مجلسی ماحول میں پابند کرنا چاہتا ہے، مگر رانجھا اِسے ایک ایسی حقیقت سے آشنا کرنا چاہتا ہے، جو دِل کی دُنیا ہے، اِس مُقابلے میں بالآخر جیت قاضی کی ہوتی ہے، اور رانجھا اکیلے پن اور ہزیمت میں دم توڑ دیتا ہے، مگر نظم کے خاتمے پر یہ سوال ایک کُھلا سوال بن جاتا ہے کہ ہیر کِس کا حق ہے؟ یعنی اِنسانی زندگی پر کس کا حق فائق ہے، شریعت کا یا تصوُّف کا؟ قانون کا حق فائق ہے یا عِشق کا حق فائق ہے؟

یہ سوال کہ اِس سارے مسئلے میں شاہ وارث کی ہمدردیاں کس طرف ہیں، کسی بحث کا محتاج نہیں، کیوں کہ ہم کہانی کے مزاج سے بہ خُوبی اِس صُورتِ حال کو پہچان سکتے ہیں، مگر وارث شاہ شاعر کی حیثیت میں اِس پوری حقیقت کو اپنی نظم کے فکری سانچے میں سمو دیتے ہیں۔ قانون اور عشق کی ازلی آویزش میں وارث شاہ کی فکری وفاداریاں مذہبِ عشق کے ساتھ ہیں، اور اِس مذہبِ عشق کا منبع اور سرچشمہ حمدِ باری تعالیٰ میں دِکھائی دیتا ہے، جس عشق کی رانجھا نمایندگی کرتا ہے اُس کی بُنیادیں اُس عشق میں ہیں، جس کی بُنیاد پر خُود اللہ تعالیٰ نے حضُور صلی اللہ علیہ والہ وسلم کو اپنا محبوب قرار دیا تھا۔ اِس نظم کی ساری فضا اسلامی اور مُسلمان مُعاشرے کی ہے۔ نظم میں بہُت دُور تک حمدِ باری تعالیٰ کے الفاظ کانوں میں گُونجتے رہتے ہیں، پہلے آپ ہی رب نے عشق کِیتا، تے معشوق ہے نبی رسُولؐ میاں۔ اور پھر پانچ پیر ظاہر ہو کر عشق کے

جذبے کی توثیق کرتے ہیں مگر اِس حقیقت کو مُسلمان مُعاشرہ سمجھنے سے عاری نظر آتا ہے۔ اُس کی نگاہوں میں رانجھا اور ہیر کسی عالم گیر جذبے کی نُمایندہ علامتیں نہیں بنتے، بلکہ روز مرّہ کی سطح پر جیتے ہوئے اِنسان دِکھائی دیتے ہیں۔ اِسی لاعلمی کے باعث یہ مُعاشرہ ہیر کو جھنگ شہر سے نکال کر رنگ پور پھینک دیتا ہے۔ اُس مُعاشرے کے ضمیر میں مذہبِ عشق سے بے تعلقی داخل ہے، مگر جس راز کو مُسلمان مُعاشرہ نہیں سمجھ سکتا، اُسے ایک دُور اُفتادہ ٹیلے پر رہتا ہُوا جوگی بال ناتھ سمجھ لیتا ہے۔ جوگی رانجھے کو پہچان لیتا ہے، گو اُس کے چیلے رانجھے کو پہچان نہیں سکتے۔ بال ناتھ اُس سربستہ راز کو رانجھے کی قلبی واردات سے دریافت کر لیتا ہے، جسے قانُون اور مجلسی زندگی کا مُحافظ قاضی دریافت نہیں کر سکتا۔ وہ راز جو 'احد' اور 'احمد' کے درمیان 'م' کی بنا پر محبت کے رشتے کو قائم کرتا ہے جوگی بال ناتھ کے دِل و دماغ پر کُھل جاتا ہے، اور وہ رانجھے کو اپنے حلقۂ ارادت میں شامل کر لیتا ہے۔

نظم کا یہ حِصّہ دارا شکوہ کی مذہبی اِنسانیت سے مُتاثر دِکھائی دیتا ہے، اِس اِنسانیت کا مذہب اِنسان کو اِنسان کی پہچان دیتا ہے اور اِنسانوں کو ایک دُوسرے سے قریب لاتا ہے۔ یہ قلبی واردات اور عشق کا مذہب ہے۔ یہ مذہب محبت اور دِل کے اشتراک سے پیدا ہوتا ہے، اور تخت ہزارے کے چودھری موج الدین کے بیٹے رانجھے کو بال ناتھ کی مُشفقانہ صُحبت میں پہُنچاتا ہے، اِس مذہب میں سب اِنسان ایک ہی برادری کے فرد ہیں اور جس سچّائی کو قائم کرتے ہیں، یہ ہے کہ وہ محبت جو اللہ کو محمد صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم سے عشق کرنے پر مجبور کرتی ہے، وہی محبت اصل میں اِنسان کا قیمتی سرمایہ ہے، جس سے زمین پر امن، سلامتی، خارجی اور داخلی خُوشی کا قیام وابستہ ہے۔

مَیں نے ابنِ عربی کے ضِمن میں کہا تھا کہ وہاں محبوب شاعر کی رہبری کرتی ہے۔ ہیر میں بھی بالکل یہی کیفیت ہے۔ رانجھا جھنگ شہر

کے بعد جتنا سفر کرتا ہے، اُس کی رہنمائی ہیر کرتی ہے۔ اور رانجھا ہیر کی رہبری میں اپنے ارادے کو ہیر کے ہاتھوں میں سونپ دیتا ہے۔ اُس کی زندگی کی سمت نُمائی ہیر کی نقل وحرکت سے ظاہر ہوتی ہے۔

اگر ہم اِس سچّائی کو مان لیں تو محسُوس ہوگا کہ قاضی، ہیر اور رانجھے کی باہمی رشتہ بندی میں رانجھا ہیر کی طرف بڑھتا ہے، اور اُس کی زندگی ہیر کی رہبری میں نشوونُما پاتی ہے۔ مگر قاضی اور دُوسرے کردار جو ہیر کی جانب نہیں بڑھتے، بلکہ ہیر کے ارد گرد غلبہ کیے ہوئے ہیں، اور جنھیں ہیر کی رغبت بھی نہیں، اُن میں کوئی بھی ظاہری یا باطنی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی۔ ہیر اُن لوگوں کی زندگیوں میں رہتے ہوئے بھی اُن کے دِلوں میں اُجالا نہیں کر سکی، کیوں کہ اُن لوگوں کا ہیر سے کوئی داخلی رشتہ نہیں۔ ہیر جسے مَیں نے اب تک اِنسانی زندگی کی علامت کہا ہے۔ اِن حالات میں رانجھے کی قُربت کے باعث عشق کی علامت بھی بن جاتی ہے، اور یُوں محسُوس ہوتا ہے، جیسے محبت اور محبت کے ساتھ وہ بُنیادی اقدار جو مُعاشرے میں سکون اور رحمت کی ذِمّہ دار ہیں، اِس دُنیا میں خاطر خواہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکتے، جو ہیر کے خویش واقارب کی دُنیا ہے۔ شاید اِسی لیے ہیر کی کہانی ہیر کی قید سے شُروع ہو کر اُس کی موت پر ختم ہوتی ہے۔ اور وہ مُعاشرہ جو قانُون، نامُوس اور غیرت کا مُعاشرہ ہے، ہیر کی موت پر نادم نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے کہ ایسے مُعاشرے میں عشق کی علامت کی کوئی بھی گنجایش نہیں ہے۔ وارث شاہ اِس تذکرے سے جو بات ظاہر کرتے ہیں، یہ ہے کہ جو شخص اِنسان سے محبت نہیں کر سکتا، اُسے خُدا سے کب محبت ہو سکتی ہے؟

وارث شاہ اِس تشویشناک صُورتِ حال سے بہ خُوبی آگاہ نظر آتے ہیں، اور نظم کی تفصیلات اِس بات کی گواہی دیتی ہیں۔ ہیر کے آغاز میں جوگی بال ناتھ سے مُلاقات کے بعد رانجھے کا مذہب بدل جاتا ہے۔ اُس کی گفتگو میں بال ناتھ کے مسلک کی گفتگو شامل ہو جاتی ہے۔ یہاں تک

کہ کوٹ قبولہ کو بد دُعا دیتے وقت ہیر اسلامی روایت کے پیغمبروں کا واسطہ دیتی ہے۔ اور رانجھا اُن بزرگوں اور اوتاروں کا واسطہ دیتا ہے، جو جوگی بال ناتھ کے مسلک اور مذہب سے تعلُّق رکھتے ہیں۔ رانجھے کا ایسا کردار بیک وقت مُسلمان مُعاشرے پر تنقید بھی ہے، اور اِس کے ساتھ اُسی مذہبی اِنسانیت کا اعلان بھی ہے، جو اپنا بُنیادی رشتہ احد اور احمد کے عشق سے اخذ کرتی ہے، مگر اُسے پھیلا کر تمام اِنسانوں کو اُس میں شامل کر لیتی ہے۔ اِن ساری باتوں کے باوُجود وارث شاہ کا نُقطۂ نظر واضح طور پر ابنِ عربی ہی کا نُقطۂ نظر رہتا ہے۔

مَیں نے ترجمان الاشواق کے قصّے میں مجاز و حقیقت کا ذِکر کِیا تھا۔ ''ہیر'' بھی اُسی خاکے کے مُطابق مُرتّب کی ہوئی نظم ہے۔ مگر یہاں استعارے اور فکر کی ویسی ساخت اور بناوٹ نہیں ہے، جیسی ابنِ عربی کے قصیدوں میں ہے۔ مَیں نے ہیر پر بحث کے دوران میں تمثیلی مفہوم کو استعمال کرنے سے گریز کِیا ہے، کیوں کہ ''ہیر'' سراسر واقعاتی اور اِنسانی سرگذشت ہے جسے ایک خاص فکری انداز کے مُطابق مُرتّب کِیا گیا ہے، مگر جہاں ابنِ عربی میں خُدا قصیدوں کی دُنیا میں ظاہر نہیں ہوتا، وارث شاہ کی نظم میں خُدائے تعالیٰ نظم کے پردے میں بخُوبی کارفرما دِکھائی دیتا ہے۔''

--☆--

مغرب کے تنقیدی نظریات

پروفیسر جیلانی کامران سے میرا تعارُف ستمبر 1960ء میں ہُوا جب مَیں نے گورنمنٹ کالج لاہور میں ایم۔اے انگریزی میں داخلہ لیا۔ میری خُوش قسمتی تھی کہ مَیں اُن کے ٹیوٹوریل گروپ میں بھی شامل تھا، جس کی ہفتے میں تین نشستیں ہوتیں، اور جن میں گُفتگو انگریزی شعروادب سے لے کر مختلف زُبانوں عربی، فارسی، فرانسیسی، روسی اور چینی ادب تک کا احاطہ کرتی تھی۔ کلاس میں جیلانی کامران صاحب کا لیکچر ہمیشہ لکھا ہُوا اور تخلیقی (Creative) ہوتا، اور وہ اُس کو اِس زندہ (Live) انداز میں پیش کرتے کہ طلبہ اُن کے لیکچر میں محو ہو جاتے، برخلاف بعض دُوسرے اساتذہ کے جن کے لیکچر عموماً تنقیدی کتابوں اور انگریزی ادب کی تواریخ میں سے اقتباسات پر مُشتمل ہوتے، اور اِس قدر خشک انداز میں پیش کیے جاتے کہ طلبہ یا تو لیکچر کے دوران اپنی نیند پوری کرتے اور یا سرے سے لیکچر سے ہی غائب ہو جاتے۔ ہم سب طالبِ عِلم جیلانی کامران صاحب سے اُن کے لیکچرز حاصل کر کے اُن کی نقول تیار کرتے (اُس زمانے میں ابھی فوٹوسٹیٹ مشین رائج نہیں ہوئی تھی) بعض طلبہ جیلانی صاحب کے لیکچرز کا اصل مُسوّدہ بھی ہضم کر جاتے، اور بعد میں معلوم ہُوا کہ ہمارے بعد آنے والے طلبہ نے بھی یہی روش جاری رکھی، اور یُوں جیلانی صاحب کو ہر سال لیکچر نئے سرے سے تیار کرنا پڑتے۔

1985ء میں جیلانی کامران صاحب کی ریٹائرمنٹ کے بعد ایک دِن مَیں نے اُن سے خواہش ظاہر کی کہ اگر اُن کے لیکچرز محفوظ ہوں تو اُن کو کتابی شکل میں چھاپا جائے۔ جیلانی صاحب نے بتایا کہ لیکچرز تو کبھی اُنھوں نے محفوظ ہی نہیں رکھے، اِس لیے

اُن کے کتابی شکل میں چھپنے کا کوئی امکان نہیں۔ پھر 1994ء میں ایک دِن جیلانی صاحب نے بتایا کہ پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور کے اساتذہ کی خواہش پر مکتبۂ کارواں کے مالک چودھری عبدالحمید صاحب نے فرمایش کی ہے کہ مغربی ادبی تنقید پر اگر وہ اُردو زُبان میں جامع کتاب لکھ سکیں تو مکتبۂ کارواں اُسے چھاپے گا۔ جیلانی صاحب نے اُن سے وعدہ کر لیا اور دو سال کی نئے سرے سے محنت کے بعد کتاب کا پہلا حِصّہ 1996ء میں چھپنے کے لیے دے دیا۔ یہ حِصّہ سُقراط (چوتھی صدی قبل مسیح) سے گوئٹے (وفات 1832ء) تک کے عرصے پر مُحیط تھا، اور مکتبۂ کارواں نے اِسے 1996ء میں ہی شائع کر دِیا۔

اب اواخر 1999ء میں کتاب کا دوسرا حِصّہ جو اُنیسویں صدی کے آغاز سے لے کر عصری مغربی تنقید تک محیط ہے چھپ کر مارکیٹ میں آیا ہے۔

مجھے انتہائی خُوشی ہے کہ مغربی ادبی تنقید پر جیلانی کامران صاحب کے جس وسیع عِلم سے اُن کے شاگرد قریباً تیس سال تک مُستفیض ہوتے رہے، اب کتابی شکل میں ہمارے سامنے ہے، اور اب اُردو اور انگریزی ادب کے طلبہ کم از کم اگلی نصف صدی تک اِس عِلم سے مُستفیض ہوتے رہیں گے۔

یہاں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ اِس سے پہلے اِس موضُوع پر اُردو زُبان میں تین کتابیں مُیسّر تھیں اور تینوں معروف اساتذہ کی لکھی ہوئی تھیں۔ پہلی کتاب تو استاذ الاساتذہ ڈاکٹر سید عبداللہ کی ''اشاراتِ تنقید'' ہے، جس میں علاوہ دِیگر مواد کے زیادہ تر مواد مغرب کی ادبی تنقید سے مُتعلِق ہے۔ دُوسری کتاب ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کی ''مغرب کے تنقیدی اُصول'' کے نام سے ہے۔ تیسری کتاب ڈاکٹر ملک حسن اختر کی ''تنقیدی نظریے'' ہے۔ یہ تینوں کتابیں اُردو ادب کے طلبہ کو مغربی ادبی تنقید سے مُتعارف کروانے کے لیے لکھی گئیں، اور ان ہر تین اساتذہ کے کلاس لیکچرز پر مُشتمل ہیں، اور زیادہ تر مغربی ادبی تنقید کی کُتب سے اقتباسات سے بھری ہوئی ہیں۔ جیلانی صاحب نے اپنی تصنیف میں مغربی ادبی نظریات کو مُعاشرتی وسیاسی پس منظر میں رکھ کر ایک نئے مُطالعے کی صُورت میں لِکھا ہے۔

جیلانی کامران صاحب نے کتاب لکھتے وقت مغربی تنقیدی نظریات کو ماضی کے

مُصنفین کے اقتباسات کی صُورت میں لِکھنے کے بجائے اُنھیں اپنے اندر جذب کر کے اپنی زُبان میں لِکھا ہے، البتہ نظریات پیش کرنے والوں کی اصل تصنیفات میں سے جہاں ضرُوری سمجھا ہے، اقتباسات کو خُوب صُورت اُردُو ترجمے کی صُورت میں پیش کیا ہے۔ اِس طرح اُن کی یہ کتاب تنقید کے عِلم سے دِلچسپی رکھنے والے عام قاری کے لیے بھی دِلچسپ مُطالعہ کا مواد مُہیّا کرتی ہے۔

--☆--

جیلانی کامران کی غالبؔ شناسی

پروفیسر جیلانی کامران ہمارے عہد کے نُمایاں شاعر، نقادِ ادب، اُستادِ ادب اور دانشور ہیں۔ اگرچہ گذشتہ صدی کی چالیس کی دہائی میں بطور طالبِ علم بھی اُن کی شاعری اور ادب میں دِلچسپی واضح تھی، لیکن بطور شاعر، نقاد، اُستاد اور دانش ور اُن کی حیثیت پچاس کی دہائی کے اواخر میں انگلستان سے انگریزی ادب میں ایم۔ اے آنرز کرنے کے بعد اُن کی پاکستان واپسی سے نُمایاں ہونا شُروع ہوئی۔ 1958ء میں اُنھوں نے اپنا پہلا مجموعۂ کلام ''استانزے'' پیش کر کے بطور شاعر اور بطور نقاد دونوں حیثیتوں میں نئی راہوں کی نشاندہی کی۔ ''استانزے'' کے طویل دِیباچے میں اُنھوں نے شاعری کے لیے نئے موضوعات اور نئی زبان کی ضرُورت پر زور دیا ہے، جب کہ اِس میں شامل اپنی نظموں کو اُنھوں نے اپنے اِنہی نظریات کی روشنی میں لکھی گئی نظمیں قرار دیا۔

1958ء میں ''استانزے'' کی اشاعت کے بعد پروفیسر جیلانی کامران نے 22 فروری 2003ء کو اپنی وفات تک ایک لمبا تخلیقی سفر طے کیا، جس کے نتیجے میں مزید چھ شاعری کے مجموعے، مغربی تنقیدی نظریات پر مُشتمل اُردو زبان میں ایک وقیع کتاب قائدِاعظم اور اقبال پر اُن کے لیکچرز پر مُشتمل دو کتابیں، منصور حلاج پر انا الحق کے حوالے سے کتاب، امیر خسرو پر کتاب، اور جنوبی ایشیا خصُوصاً برصغیر کے صُوفیہ اور دانشِ اسلامی پر بہُت سی دِیگر کتابیں شامل ہیں۔ اِنہی میں اُن کی کتاب ''غالب کا تہذیبی پس منظر'' جو 1972ء میں شائع ہوئی، اور جس کا اضافہ شُدہ ایڈیشن (اُن کی وفات سے چند روز پہلے شائع ہُوا) بھی شامل ہے۔

جیسا کہ اُن کے پہلے تنقیدی کام (''استانزے'' کا دیباچہ) اور اس کے بعد اُن کے ادبی تنقید سے متعلق نظریات پر مُشتمل کتاب ''تنقید کا نیا پس منظر'' سے واضح ہے، وہ شُروع سے ہی ادبی تخلیقات اور اُن کے خالقوں کو اُن کے مُعاشرتی و نظریاتی پس منظر میں دیکھنے کا نظریہ رکھتے تھے۔ غالبؔ کی تفہیم کے لیے بھی اُنھوں نے یہی رویّہ اختیار کیا، اور غالبؔ کے کلام کو سمجھنے کے لیے غالبؔ کے وقت کی تہذیبی فضا کا تجزیہ کیا، جو اُن کے لفظوں میں کُچھ یوں ہے:

''غالبؔ کی عظمت کا دُرست اندازہ کرنے کے لیے اُسی عِلم کی پیروی ضرُوری ہے، جس عِلم نے غالبؔ کی تربیّت کی تھی۔ بد قسمتی یہ ہے کہ غالب کے زمانے کی عِلمی تصویر مِٹ چکی ہے۔ گو برِّعظیم میں عربی فارسی کے مدارس موجود ہیں، لیکن محض نصاب کی کتابوں سے کسی گذشتہ زمانے کی عِلمی دُنیا کا منظر مُرتّب نہیں ہوسکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ اُس عِلمی دُنیا کو مُرتّب کیے بغیر غالبؔ کے بارے میں کسی قسم کی رائے دینا بھی مناسب نہیں ہے۔ غالب کو اُس کی اپنی تہذیب ہی کے حوالے سے پہچانا جا سکتا ہے، اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مُسلمانوں کی تہذیب کسی دُوسری تہذیب سے سمجھوتا نہیں کرتی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ زمانۂ حال کی ادبی تنقید اپنے نہایت مُفید طریقِ کار کے باوُجود غالب کی عظمت کا جائزہ مُطالعہ نہیں کر سکی۔

کُچھ دیر پہلے مَیں نے ڈاکٹر لطیف کی رائے دی تھی کہ غالب میں شاعری اور زندگی کا ربط مفقود ہے۔ یعنی غالبؔ میں وہ احساس ہم آہنگی نظر نہیں آتا، جو کسی بڑے شاعر میں موجود ہوتا ہے۔ اِس رائے میں 'زندگی' کا لفظ مرکزی ہے۔ معلوم نہیں ڈاکٹر لطیف نے زندگی سے کون سی زندگی مُراد لی تھی۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ غالبؔ کے زمانے کی تہذیب زندگی کو مختلف معانی میں زیرِ بحث لاتی تھی۔ زندگی کی مجرّد صُورت تخلیقی عمل کا باعث نہیں بنتی، تخلیقی زندگی محض جسمِ اِنسانی سے منسوب نہیں ہے۔ ''زندگی'' کا مفہوم مختلف ترکیبوں اور بندشوں سے رُونما ہوتا ہے۔

زندگی کردن، زندہ داشتن، زندہ شُدن، زندہ کردن، زندہ کردنِ خاک، زندہ گشتن، زندہ دار، زندہ دارانِ شب، مختلف ترکیبیں ہیں، جن سے زندگی کا مفہوم اخذ کرنا ممکن ہے۔ اِسی طرح لفظ ''حیات''، حیاتِ ابدی، حیاتِ مُستعار اور حیات یافتن کی ترکیبوں میں اپنے مفہوم کو واضح کرتا ہے۔ اِس اعتبار سے زندگی ایک تکوینی امر ہے، جس کے ذریعے وُجود ظہور بنتا ہے۔ جسم اور رُوح کے اِتّصال سے رُوح کے افعالِ کاملہ کے صادر ہونے کا نام زندگی ہے۔ رُوح کے افعالِ کاملہ کے صادر ہونے کو حیاتِ یافتن، زندگی کردن اور زندہ شُدن کی ترکیبیں بخُوبی بیان کرتی ہیں۔ اِسی طرح حیاتِ ابدی اور حیاتِ مُستعار میں بھی رُوح کے افعالِ کاملہ ہی کا دخل دکھائی دیتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالبؔ نے اپنے لیے کون سی زندگی مُنتخب کی تھی؟ اور کیا یہ زندگی اُس کی شاعری کے ساتھ مربُوط ہے، یا نہیں؟ غالبؔ کی شاعری میں غالبؔ کی جس زندگی کا سُراغ مِلتا ہے، وہی غالبؔ کی اصل زندگی ہے، اور اُس کا غالبؔ کی سوانح عُمری سے کوئی تعلُّق نہیں ہے۔ اُس زندگی کا حقیقی تعلُّق غالبؔ کے زمانے کی تہذیب کے ساتھ ہے۔

(''غالبؔ کی تہذیبی شخصیت''، ص: 18,17)

شاعری کو سمجھنے کے لیے پروفیسر جیلانی کامران نے اپنے اکثر تنقیدی مضامین میں شعر کو نثر میں ترجمہ کر کے بیان کیا ہے۔ غالب کی مشہور اور نمایندہ اُردو غزل ''اے تازہ وارِدانِ بساطِ ہوائے دِل'' کو سمجھنے کے لیے اُنھوں نے اِس کا مندرجہ ذیل نثری اور وضاحتی ترجمہ کیا:

(1)

''اُن سب کے لیے
جن کی آمد زندگی کے گلشن میں تازہ اور نئی ہے،
اور نشہ جن پر اُتر رہا ہے،''
''اور حُسنِ بے مثال کا منظر جن کے لیے آبِ حیات ہے،

جن کی آنکھ آنے والی خوشی سے اور آنے والے دِنوں کی
مسرّت سے وارفتہ ہے،
جن کا دِل کیف اور مستی اور سرشاری سے
بے قابو ہے،
میری طرف سے صِرف ایک لفظ۔۔۔''

(2)

''میرا وقت ختم ہو چکا ہے،
اور خاتمہ میرے قریب آ پہنچا ہے،
روشنی کی چمکتی ہوئی لکیر منزلوں دُور رُک چکی ہے،
اور تاریخ کا سمُندر میری راہ دیکھتا ہے۔۔۔
اِس پر بھی اگر۔۔۔
دُنیا کے دفن کیے ہوئے خزانے مجھے مِل جائیں،
اور کہا جائے کہ مَیں لوٹ جاؤں
دُنیا کی عارضی نعمتوں کی طرف۔۔۔ مگر
مَیں اپنے قدموں کو واپسی کی راہ پر
نہیں جانے دُوں گا، کہ دُنیا کا خُلد
نقلی تیتری کی اُڑان ہے، لمحے کی کرن پر
لمحے کے لیے!''

(3)

''مگر زندگی کی اصل بھی کیا ہے؟
بھاگتے ہوئے، محو ہوتے ہوئے سایوں کی تلاش
جو دُور سے دُور تر،
اور گرفت سے پیہم گریزاں ہیں، جن کو
تلاش وتعاقب کے بعد نااُمّیدی پکارتی ہے:
کہاں ہو؟۔۔۔''

(4)

''مجھے زندگی کی اصل کا علم ہے۔۔۔
راستے پر قائم کیے ہوئے کدے کی دل فریبیاں
کتنی خوش کن ہیں۔ تمھارا یہی خیال ہے؟
روشنی کا نور ہر چہار جانب
اور پھولوں کی مہک
ہر طرف ہے، اور نغمہ ہے اور سرخوشی ہے
اور سرخ شراب کا دور ہے
اور قہقہے گونجتے ہیں!''

(5)

''اور اُن کے درمیان
رقص کرتی ہوئی پری چہرہ عورتیں دکھائی دیتی ہیں
سورج کی کرنوں کے مانند
جو مسرت اور وارفتگی کے نشے میں
مردوں سے اُن کے دِلوں کا
سودا کرتی ہیں''

(6)

''یہ زندگی ہے۔ مگر زندگی اس سے بھی بہتر ہے
زندگی اور بھی بے مثال ہے
مگر جب تک رات باقی ہے، زندگی ہے
اور پھر
عیش و نشاط کے دیوانے اُٹھ جاتے ہیں
تنہا۔ اپنے اپنے راستے پر اور پھول مرجھا کر
اور آگ سرد ہو کر
دِن کی آمد کا ذکر کرتی ہے!''

(7)

''اِس مے کدے میں گزری ہوئی رات کی آوازیں
خاموشی اوڑھ کر سو چکی ہیں
اور رات کی خوشیوں کا ذِکر کرنے کو
کوئی باقی نہیں۔ اُن کا ذکر کرنے کو جو انبوہ در انبوہ
کیف و مستی و وارفتگی کے طلب گار تھے،
کوئی باقی نہیں۔
فقط ایک جلی ہوئی شمع باقی رہ گئی ہے
اور اُس کا دُھواں خموشی اور ویرانے میں
غم بن کر پھیل رہا ہے!''

(''غالب کی تہذیبی شخصیت''، ص: 12,13,14,15)

--☆--

غالب کو سمجھنے کے لیے جیلانی کامران نے کس طرح غالب کی لفظیات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے، وہ مندرجہ ذیل اقتباس سے واضح ہے:

''غالب کی شاعری نقش، انسان اور ضمیر غائب کی شاعری ہے۔ اصل میں اِس شاعری کا موضوع نقش اور ضمیر غائب ہے، لیکن نقش، رُوحِ ناطقہ سے محروم ہونے کی بنا پر انسان کی وضاحت کا مُحتاج ہے۔ اِس لیے غالب کی شاعری میں نقش کے پھیلے ہوئے سلسلے پر صِرف انسان دکھائی دیتا ہے، جو نقش اور ضمیر غائب کے درمیان رابطہ قائم کرتا ہے۔ غالب کی شاعری ایک بڑے اور بُنیادی سوال کو پُوچھ کر ایک گہرے تجربے اور کڑی واردات کو بیان کرتی ہے، اور یوُں اِسی تجربے اور واردات میں اِس سوال کا جواب بھی ظاہر ہوتا ہے۔

غالب کے شعری فلسفے کی روشنی میں نقش سے مُراد عالمِ حوادث ہے۔ اِس ایک لفظ نقش، کے ذریعے نہ صِرف عالمُ العرض (ناسُوت) کا عِلم ہوتا ہے، بلکہ اُس عالم سے بھی آشنائی ہوتی ہے، جو صُورت پذیر

ہے۔ جس کا ایک رُخ انسانیت ہے، اور جس کا مزاج ظاہر اور خارج کا ہے۔ 'نقش' کے ساتھ رفت و گذشت کے معنی بھی وابستہ ہیں۔ دیوانِ غالبؔ میں 'نقش' کو مختلف رشتہ بندیوں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ ایسی چند بندشیں یہ ہیں: نقشِ قدم، نقشِ خیالِ یار، نقشِ پا، نقشِ ناز، نقشہ، نقش و نگار اور نقشِ سویدا۔ اِن ترکیبوں کو غالب کی غزلوں کی روشنی میں جانچتے ہوئے یہ احساس ہوگا کہ نقش کا اپنا کوئی وُجود نہیں ہے۔ اِس کی صِفت مغلوب ہے، اور اِس کا فاعل غیر موجود ہے۔ فاعل کی غیر موجودگی اِن معانی میں غیر موجودگی ہے، جن معانی میں 'نقش' کی موجودگی ثابت ہے۔ غالبؔ نقش کو اِن معانی میں قُبول کر کے جہاں اپنی تہذیب کا سب سے بڑا سوال پُوچھتا ہے، وہیں ہر پیکرِ تصویر کے کاغذی پیرہن کا اقرار بھی کرتا ہے۔ یعنی یہ سوال ایک ایسی دُنیا میں پُوچھا جا رہا ہے، جہاں ہر شے کا چہرہ محض ایک عکس ہے، اور یہ عکس کاغذی پیرہن کی طرح رفت و بُود کا پابند ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ سوال یُوں ہے کہ عالمِ حوادث اگر عالمِ موجُود ہے، تو اُس کے وُجود کو کیسے باور کیا جا سکتا ہے، جب کہ ہر شے صُورت در صُورت (پیکرِ تصویر) ہے، اور اُس کے لباس کا کاغذ بھی دیر پا نہیں ہے۔

کلامِ غالبؔ کی ابتدا جس غزل سے ہوتی ہے، اُسی غزل میں غالبؔ کے شعری فلسفے کی تمام تر جزئیات بھی موجُود ہیں۔ یہ غزل نہ صِرف ایک سوال پُوچھتی ہے، بلکہ اِسی سوال کی موجُودگی میں غالبؔ کے شعری فلسفے اور اِس فلسفے سے پیدا ہوتے ہوئے مقاصد کی جانب اشارہ بھی کرتی ہے۔ دیوانِ غالبؔ کی غزلیں اِس لحاظ سے اُسی غزل کی تشریح اور وضاحت کرتی ہیں۔ اس لیے اگر اُس غزل کے حتمی و قطعی معانی تلاش کر لیے جائیں تو غالبؔ کی غزلوں کے معانی بڑی آسانی سے واضح ہو سکتے ہیں۔

(12)

مَیں نے نقش سے عالمِ حوادث مُراد لے کر اِس امر کی طرف

اشارہ کیا ہے کہ غالبؔ کا شعری فلسفہ 'نقش' کو رفت و بُود، آنے اور جانے کا پابند قرار دیتا ہے۔ یہ پابندی 'نقش' نے اختیاری طور پر قبول نہیں کی، بلکہ 'نقش' اپنی موجودگی پر مجبور ہے۔ 'نقش' مجبور ہے، اور اسی لیے 'فریادی' ہے۔ فریاد کا لفظ ایک بامعنی لفظ ہے، جس کے مطابق فریاد محض ایک چیخ نہیں ہے، بلکہ ایک ایسی صدا ہے جو مدد اور رُستگاری کی طلب کرتی ہے۔ فریاد کا مرجع مدد ہے۔ اِن معنوں میں ''نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا'' ایک ایسی صُورتِ حال کا اعلان ہے۔ جس میں 'نقش' شوخیِ تحریر کا فریادی ہے، اور اُسی سے مدد کا طلب گار بھی ہے۔ اِستفہامیہ ضمیر (کس) فوری طور پر شاعر کی جانب اشارہ کرتا ہے، اور یُوں اِس مصرعے سے جو سچائی برآمد ہوتی ہے، یہ ہے کہ نقش شاعر کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے، اور اُسی سے مدد کا طلب گار بھی ہے۔ یعنی شاعر (انسان) کی مدد کے بغیر نقش کا پیرہن کاغذی ہے، اور اُس کا موجود ہونا بے معنی ہے۔ اگر یہ تشریح کسی حد تک دُرست ہے تو معلوم ہوگا کہ غالب کا شعری فلسفہ عالمِ حوادث کو (اُس کی حالتِ جبریّت میں) اپنا موضُوع بنا کر اُسے ایک نیا جُغرافیہ اور نیا مفہُوم عطا کرتا ہے، اور اِس طرح ایک ایسے انسان کے ظاہر ہونے کی خبر دیتا ہے، جس کی دُنیا اُس نئے جُغرافیے اور نئے مفہوم کی دُنیا ہے۔

'نقش' کی حالت جبریّت کے بعد ''تنہائی'' (شعر 2) اور ''شوق'' (شعر 3) کے الفاظ قابلِ غور ہیں۔ یہ دونوں الفاظ ''جُوئے شِیر'' اور ''سینۂ شمشیر'' کے استعاروں سے مزید معنی اخذ کرتے ہیں، اور اِس طرح 'تنہائی'، 'جُوئے شِیر' اور شوق، 'سینۂ شمشیر' میں جذب ہو کر (دم شمشیر کا) ایک نیا مفہُوم پاتے ہیں۔ یہ دونوں الفاظ ساکن نہیں، بلکہ بے حد مُتحرک ہیں، اور اِن کی حرکت اُس کیفیت کے تابع ہے، جو شاعر پر وارد ہو چکی ہے، اور جسے عالمِ حوادث کے ایک ایسے سلسلے میں بیان کرتا ہے، جو مجبور، بے معنی اور مغلوب ہے۔ لیکن دوسرے شعر میں صبح اور شام

کے دو واضح اشارے ایسے ہیں، جو اس کیفیت کی مزید وضاحت کرتے ہیں۔ شاعر کی تنہائی ایک ایسے زمانے سے تعلّق رکھتی ہے، جہاں شام آکر گزر چکی ہے، اور رات مسلّط ہے، لیکن آنے والی صبح بہت دُور ہے۔ اس دُوری کو جذباتی محاورے میں 'جُوئے شیر' کی ترکیب بیان کرتی ہے۔ تیسرے شعر میں شمشیر کا دم سینۂ شمشیر سے زیادہ اہم ہے۔ تلوار کی خاصیت اور خُوبی اُس کی ساخت یا اُس کا فولاد نہیں ہوتا، بلکہ اُس کی کاٹ ہوتی ہے۔ یعنی تلوار کا جوہر ہی دراصل تلوار ہے۔ یہ دونوں شعر اس لحاظ سے جس کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں، اُس میں گو صبح بہت دُور ہے، لیکن صُبح کی نُمود کا شوق برابر زندہ، اور بے اختیار ہے۔۔۔ لیکن یہ شوق جس صبح کی نُمود کا مُنتظر ہے، وہ صبح کون سی ہے؟۔۔۔

اس کا جواب جس شعر میں دیا گیا ہے، وہ شعر اس غزل کا مرکزی شعر ہے۔ اس شعر کے دو لفظ (آگہی، عنقا) اور دو ترکیبیں (دامِ شنیدن، عالمِ تقریر) بے حد اہم اور قابلِ غور ہیں، کیوں کہ ان چھ لفظوں میں غالب کے شعری فلسفے کا بُنیادی تصوّر محفوظ ہے۔ پہلے مصرعے میں آگہی مشرُوط ہے، یعنی 'آگہی'، 'دامِ شنیدن' کی نفی کرتی ہے۔ 'دامِ شنیدن' کو نا قابلِ اعتماد قرار دیا گیا ہے۔ 'آگہی' کے لیے اگر شنیدن کی نفی شرط ہے، تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ آگہی کے لیے کون سا طریقِ کار زیادہ مُفید اور کارآمد ہے؟ اس ضمن میں یاد رہے کہ 'آگہی' کا مطلُوب وہ نُمودِ سحر ہے، جو دوسرے شعر میں 'جُوئے شیر' اور 'تنہائی' کے حوالوں میں دِکھائی دیتا ہے۔ وہی "صُبح" اس شعر میں 'عنقا' اور 'عالمِ تقریر' کے حوالے سے دوبارہ بیان کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ غالب کی شعری زُبان تمام تر استعارے کی زُبان ہے۔ اور "صبح" بھی ایک بامعنی استعارہ ہے۔

یہ کہنا کسی حد تک آسان ہوگا کہ 'آگہی' کے لیے اگر "دامِ شنیدن" کارآمد نہیں تو ظاہر ہے کہ غالب کا اشارہ اِس شعر میں 'شنیدن' کے بجائے واردات کی طرف ہے۔ یعنی صبح واردات ہے، محض 'شنیدن' نہیں

ہے۔لیکن یہ تشریح اُس تہذیبی علم کی پیروی نہیں کرتی، جس علم کی عظمت غالب کی شاعری میں دِکھائی دیتی ہے۔اِس ضمن میں علمُ الحُروف کامختصر تذکرہ مُناسب ہے۔

کائنات میں عالمِ ناسُوت اور عالمِ لاہوت دونوں ظاہر ضرُور ہیں، لیکن اِن کی آگہی صِرف حُروف کے ذریعے ہوتی ہے۔ابنِ عرَبی کا کہنا ہے کہ کائنات عالمِ حُروف سے ظاہر ہوئی ہے،اور حرف مُرکّب ہوتا ہے، تصوُّر، نُطق اور تحریر سے۔دُوسرے لفظوں میں آگہی کے لیے تحریر، نُطق اور تصوُّر کے مدارج ضرُوری ہیں۔اگر یہ سچّائی قُبول کی جائے،تو معلُوم ہوگا کہ ''شنیدن'' کا اِن مدارج سے کوئی تعلّق نہیں ہے۔کیوں کہ شنید کے حُروف تحریر کی صُورت اختیار نہیں کرتے،یعنی شنید، عالمِ ناسُوت میں ظاہر نہیں ہوتی۔ابنِ عرَبی لکھتے ہیں کہ حُروف کی خاصیّت اُن کے حُروف ہونے کی خاصیّت سے نہیں، بلکہ اُن کی یہ خاصیّت اُن کے اشکال ہونے کی وجہ سے ہے۔چوں کہ حُروف شکل دار ہیں، اِس لیے خاصیّت شکل کی وجہ سے ہے۔''شنیدن'' اِسی لیے آگہی کا سبب نہیں، کیوں کہ شنید صُورت پذیری سے قاصر ہے۔غالب 'دامِ شنیدن' کو اِسی لیے رد کرتا ہے، اور دوسرے مصرعے میں عالمِ تقریر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔۔۔ابنِ عرَبی کے مُطابق نُطق کا مقام عالمِ تقریر کا مقام ہے۔اِس ضمن میں یہ اقتباس قابلِ غور ہے:

''مکتُوبی حُروف کی شکلیں آنکھوں سے محسُوس ہوتی ہیں،اور جب اُن کے اعیان پیدا ہو جائیں،اور اُن کے ساتھ اُن کی ارواح اور اُن کی ذاتی زندگی شامل ہو جائے،تو ایسے حرف کی خاصیّت اُس کی شکل اور روح کے ساتھ مُرکّب ہونے کی وجہ سے ہوتی ہے۔کلام کرنے کے وقت حُروف ہوا میں مُتشکّل ہو جاتے ہیں،تو اُن میں ارواح قائم ہو جاتی ہیں۔''

حُروف کے لیے حالتِ تحریر لازمی ہے، کیوں کہ اِس حالت میں حُروف کے اعیان، ارواح اور اُن کی ذاتی زندگی (موجودگی) سے حُروف کا مقام واضح ہوتا ہے۔حُروف کے اعیان سے مُراد حُروف کی مخفی قُدرت ہے،

یعنی حرف تحریر کی حالت میں علامت ہے، اور علامت ہونے کے علاوہ اُس کا وُجُودِ ذہنی (رُوح) بھی اُس علامت میں شریک ہوتا ہے۔ اِس اعتبار سے حرف علامت بھی ہے، اور اُس کا ذہنی وُجُود بھی ہے۔ اپنی موجودگی کے باعث حرف نہ صِرف ایک ایسے اصل کی علامت بنتا ہے جو قائم ہے، اور جس کا سبب اسمِ الٰہی ہے۔ اور اِسی علامتی تعلّق سے اُس کا وُجُودِ ذہنی بھی ظاہر ہوتا ہے، عالمِ تقریر میں جہاں نُطق اُس حرف کو تحریر سے آزاد کرتا ہے، حرف کی علامتی اور ذہنی صُورتیں دونوں کُھل جاتی ہیں، اور اِس طرح حرف، عالمِ تصوُّر کے درجے تک پہنچ جاتا ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ عالمِ تصوُّر کیا ہے، جس کی طرف اِس شعر میں اشارہ کِیا گیا ہے۔ اِس بات کی وضاحت کے لیے 'عنقا' کا لفظ مرکزی ہے، اور اس کے علاوہ یہ جاننا بھی ضرُوری ہے کہ ''مُدّعا عنقا ہے، اپنے عالمِ تقریر کا'' کس کیفیت کا اقرار کرتا ہے۔ اِس مِصرع سے قاری کی جہالت واضح نہیں ہوتی، اور نہ 'عنقا' سے ناپید کا مطلب اخذ کرنا ہی دُرُست ہے۔ یہ مِصرع اثباتی ہے، منفی نہیں ہے۔ لہٰذا اِس مِصرع کا آسان زُبان میں صِرف یہی مطلب ممکن ہے کہ ''اپنے عالمِ تقریر کا مُدّعا وہ لفظ ہے، جسے 'عنقا' کے نام سے پُکارا جاتا ہے۔'' یُوں یہ مِصرع اپنا مُدّعا بیان کرتا ہے، اور اُس منزل کا پتا دیتا ہے، جو غالبؔ کے شعری فلسفے کی منزل اور جُستجُو ہے۔

عِلمُ الحُرُوف کے مُطابق 'عنقا'، ع، ن، ق اور الف کا مُرکّب ہے، اور اس کی خاصیّت اِن حُروف کے اعیان اور ارواح سے ظاہر ہوتی ہے۔ اِس لیے یہ جاننا ضرُوری ہے کہ یہ حُروف کِن حقائقِ مخفیہ کی نشاندہی کرتے ہیں۔

فتوحاتِ مکیّہ میں اِن حُروف کی تفصیل یُوں ہے:

ع: کا عالم شہادت وملکُوت ہے۔ اِس کا عُنصُر آگ ہے۔

ن: کا عالم جبرُوت وملکُوت ہے۔ اِس کا عُنصُر آگ ہے۔

ق: کا عالم شہادت وجبرُوت ہے۔ اِس کا عُنصُر پانی اور آگ ہیں، جس سے انسان اور عنقا پیدا ہوتے ہیں۔ اِس کے نصف میں غیب اور نصف میں شہود ہے۔

الف: کا مقام جمع کا مقام ہے۔ تمام عالمِ حُروف اور اُن کے مراتب 'الف' ہی کے لیے ہیں۔ 'الف' اُن حُروف میں نہ تو داخل ہے، اور نہ خارج ہے۔

یعنی عنقا کے تین حُروف 'ع ن ق' الف کی طرف رُجوع کرتے ہیں۔

آگ، خاک اور پانی کے عناصر 'الف' کی طرف گُزر کرتے ہیں اور 'الف' کے مقام پر تینوں عالم (شہادت، جبرُوت اور ملکُوت) قائم ہوتے ہیں۔

اِس اعتبار سے عنقا شہُود اور غیب کی سرحدوں کی نشان دہی کرتا ہے۔

'عنقا' کی تشریح کے لیے یہ اقتباس بھی قابلِ غور ہے:

''وُجود فرضی دارد۔ بفارسی نام آں سیمُرغ است، عنقا کنایت است از ہیُولیٰ، زیرا کہ دیدہ نمی شود۔ ہم چناں کہ عنقا د ہیُولیٰ موجود نہ تواند بود بہ صُورتِ ہیُولیٰ۔ عنقا مُشترکہ میانِ مجموعِ اجسامِ عالم است، جُملہ درو موجُود است۔''

یعنی 'عنقا' ایک ایسی حقیقت کا نام ہے، جو کُلیتاً ذہنی ہے، اور تمام عالمُ الاجسام میں مُشترک ہے، اور ہر چیز اُس میں موجُود ہے۔

کُچھ دیر پہلے مَیں نے 'نقش' کا ذِکر کرتے ہوئے اُسے عالمِ حوادث اور عالمِ موجُود کہا تھا۔ اور اشارہ کیا تھا کہ غالبؔ اِس عالمِ موجود کے وُجود کو باور کرنے کے لیے نہ صِرف ایک سوال پُوچھتا ہے، بلکہ اِس وُجود کی آگہی کے لیے راستے کی تلاش بھی کرتا ہے۔ اِس راستے کی تلاش میں غالبؔ نے پہلے تنہائی اور پھر شوق کا ذِکر کیا ہے، اور آخر میں 'عنقا' کے ذریعے وُجود کے اُس عِلم کی خبر دی ہے، جو اِس حد تک تجریدی اور تنزیہی ہے کہ اُسے صِرف ایک گہرا سلُوکِ جذب (داخلی تجربہ) ہی تشبیہی صُورت دے سکتا ہے۔ غالبؔ کی عظمت تنزیہی اور تشبیہی کے مابین ایک ایسا رشتہ قائم کرنے میں ہے، جسے انسان اپنی زندگی میں ایک مرتبہ ضرُور قائم کرتا ہے۔ یہ رِشتہ محبت کے رشتے کو بہُت کم چھوتا ہے۔

مَیں نے جو کُچھ کہا ہے، اُس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غالبؔ عالمِ موجُود کو ظاہر کے حوالے میں قُبول کرتا ہے۔ لیکن عالمِ موجُود کو

قائم بالذات نہیں سمجھتا، اِس لیے جب تک موجود پر وجود کا اطلاق نہیں ہوتا، موجود، شہود کی شکل اختیار نہیں کرتا۔ شہود کے مقام پر ہر شے جو موجود ہے، ظاہر اور باطن میں آشکار ہوتی ہے۔ نقشِ عالم ظاہر ہے، اور اِس لحاظ سے اُس سلوک کا نقطۂ آغاز ہے، جو غالبؔ کے شعری فلسفے میں دکھائی دیتا ہے۔ تشبیہی اور تنزیہی کے اِتصال سے مقامِ شہود پیدا ہوتا ہے، اور جہاں شہود اور غیب کی سرحد ایک دُوسرے سے مِلتی ہے، وہاں عنقا کی علامت دِکھائی دیتی ہے۔

(13)

غالبؔ کے شعری فلسفے میں تشبیہ اور تنزیہ کے دو منطقے اس طرح تسلیم کیے گئے ہیں کہ اِن دونوں کے درمیان آمد و رفت کی راہ میں کوئی رُکاوٹ حائل نہیں ہوتی۔ تشبیہ تنزیہ کی طرف راغب ہوتی ہے، اور تنزیہ، تشبیہ کی جانب مائل ہوتی ہے۔ تشبیہ سے مُشابہت کی دُنیا پیدا ہوتی ہے۔ اِس ضمن میں یہ امر قابلِ غور ہے کہ غالبؔ کی شعری دُنیا روزمرہ زندگی کے اِس قدر قریب ہے کہ یہی زندگی غالبؔ کا مُنتہیٰ دِکھائی دیتی ہے۔ اصل میں روزمرہ زندگی محض مُشابہت ہے، اور غالبؔ اِس عالمِ مُشابہت کو عالمِ تنزیہ میں بدلنے اور اِسے عالمِ تنزیہ میں پانے کا خواہش مند ہے۔ جب یہ دونوں منطقے (تشبیہی اور تنزیہی) انسانی سرشت میں کارفرما ہوتے ہیں، اُس وقت غالبؔ کی شاعری کا انسان ظاہر ہوتا ہے، اور یہی وہ انسان ہے جو 'نقش' اور ضمیر غائب کے درمیان رابطہ قائم کرتا ہے۔ بعض لوگ اِس انسان کو غالبؔ کے نام سے پُکارتے ہیں۔ بعض اِسے عاشق کا نام دیتے ہیں، اور بعض نقّاد اِسے ایک ایسے شخص کا نام دیتے ہیں جو مُہم جُوئی کے شوق میں زندگی کے حوادث سے برابر نبرد آزما ہوتا ہے۔ کشف المحجوب میں ایسے انسان کو صاحبِ مُشاہدات کے نام سے پُکارا گیا ہے۔

غالبؔ کی شعری کائنات کا انسان، تشبیہ اور تنزیہ کا مجموعہ ہے۔

اِس انسان کے اِرد گرد ایسے انسانوں کا ایک گروہ دِکھائی دیتا ہے، جس میں یعقوب، موسیٰ، یوسف، قیس، مجنوں، فرہاد، زُلیخا اور زنانِ مصر، شیریں، لیلیٰ، اور منصور شامل ہیں۔ اِس انسان کی راہ میں محفل اور مے کدہ، کعبہ اور کلیسا دکھائی دیتے ہیں۔ زندان اور زنجیر، بہار اور خزاں، صحرا اور ویرانہ اِس انسان کے سفر کی مختلف منزلوں کے نام ہیں۔ تشبیہ اور تنزیہ کے درمیان آگ کا شُعلہ دِکھائی دیتا ہے، جس کی مدد سے تشبیہ، تنزیہ میں بدل جاتی ہے، اور یہ انسان اُن مقامات تک پہنچتا ہے، جہاں انسانیت اور اُلوہیت کی صِفات یکجا ہو جاتی ہیں۔

مَیں نے اب تک غالبؔ کے بارے میں جو کُچھ کہا ہے، اُس سے خیال گزرے گا کہ مَیں شاید غالبؔ کو صُوفی شاعروں کی فہرست میں شامل کرنا چاہتا ہُوں اور یہ کہ میرے نُقطۂ نظر کے مُطابق غالبؔ ایک ایسا صُوفی شاعر ہے، جیسے سُلطان باہُو یا خواجہ میر درد ہیں۔ غالب اِن معنوں میں یقیناً صُوفی شاعر نہیں ہے، لیکن غالبؔ کا شعری فلسفہ جس مقام کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہ مقام وہی ہے، جس کی صُوفی شاعر تمنا کرتے تھے، منصُور کی واردات جس مقام سے وابستہ تھی، اور جس مقام کے حُصُول کے لیے ہماری تہذیب اپنے بہترین فکری ذخیروں کو مُفت تقسیم کرتی تھی۔

غالبؔ کی شعری کائنات کا انسان الفاظ کی دُنیا میں سفر کرتا ہے۔ اِس انسان کے لیے لفظ ایک صداقت ہے، اور اِسی صداقت کے ذریعے یہ انسان تشبیہ سے تنزیہ میں بدلتا ہے۔ لفظ سے تشبیہ اور تنزیہ کا ربط قائم ہوتا ہے، اور اِس طرح یہ انسان خُود لفظ بن جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالبؔ کی شعری زُبان جن الفاظ سے مُرتّب ہوتی ہے، اُن الفاظ کے معانی مخصُوص ہیں۔ لُغت کے معانی اِن مخصُوص معانی کا احاطہ نہیں کر سکتے۔ غالبؔ کی شاعری اِنہی الفاظ سے پیدا ہوتی ہے۔

اِس ضِمن میں اِن چند مُنتخب الفاظ کا ذِکر ضرُوری ہے، جو غالبؔ کی شعری کائنات میں نہایت اہم ہیں۔ اِن الفاظ کے

مخصوص معانی بھی اِس سلسلے میں قابلِ غور ہیں:

وحشت: تنہائی، کسی ایسی شے میں حظ محسُوس کرنا، جو یکسُوئی سے محروم کردے۔

فراغت: اطمینان، دُنیا سے بے نیازی کی کیفیت۔

قید: عالمِ تنزیہ تک پہنچنے کی راہ میں حائل ہونے والی رُکاوٹ۔

خاطر: گزرتا ہُوا خیال۔

اِختیار: مشیّتِ الٰہی کا اِنتخاب۔

امتحان: دِل پر خوف، غم اور جلال کا اُترنا۔

بلا: جسم پر بیماری کا حملہ۔

عدم: آلاتِ مذمُوم کا نہ ہونا۔

وقت: کیفیت، جس میں ماضی اور مُستقبل معدُوم ہو جاتے ہیں۔

تجلّی: ظہُورِ الٰہی۔

عرش: وہ مقام جہاں عِلم اور عِشق حالتِ وصل میں ہوں۔

قیامت: رُوح کا جسم سے آزاد ہو کر واپس لوٹنا: رُوح کی غیر عُنصری صُورت۔

محشر: اکٹھے ہونے کی جگہ۔

عالَمِ خیال: عالَمِ حوادث اور وُجُودِ مُطلق کے درمیان کا عالَم۔

قِبلہ: قِبلہ ظاہر میں کعبہ ہے، لیکن باطن میں قبلہ وہ ہے، جہاں اسرارِ الٰہی پر غور و فکر ہو۔

عالَم: ارواح اور نفُوس کا مجموعہ۔

قدیم: جو ہمیشہ سے قائم اور موجُود ہے۔

لا: ہُو: وہ، ہو، یہ۔

دبستان: دُنیا، عالم۔

فنا: لاعلمی کا ختم ہو جانا، کیفیت جس سے عالمِ حوادث کی صُورتیں محو ہو جاتی ہیں۔ فنا خلقِ جدید ہے۔ صُورت کے نہ ہونے کو فنا کہا جاتا ہے۔ وہ مقام جہاں صُورت کے بجائے تجلّیِ الٰہی آشکار ہوتی ہے۔ وہ مقام جہاں عالمِ تشبیہ عالمِ تنزیہ میں بدل جاتا ہے۔

فراق: اختلاف اور کثرت کی کیفیت۔

دہر: مقام، جہاں خالق اور مخلوق دونوں کو عالمِ حوادث میں موجود سمجھا جاتا ہے۔
غفلت: ذِکر اور تمجید کی عدم موجودگی۔
حیرت: مقامِ مشاہدہ و معرفت۔
زمزم: مقامِ طلب۔
پری وش: ظہُورِ اسمائے حسنیٰ۔
اسیری: قیامِ عالمِ حوادث۔
رُسوم: معانی کی راہ میں حائل حجابات، صُورتیں۔
مِلّت: فریق۔
مُوحّد: کثرت اور اختلاف میں وحدت کی سچائیوں کا حامل۔
جادہ: مقاماتِ علم۔

اِن الفاظ کے سرسری جائزے سے یہ ضرُور واضح ہوگا کہ غالبؔ کی شعری کائنات عالمِ مُشابہت سے شرُوع ہوتی ہے، اور عالمِ تنزیہ کا ایک عجیب و غریب سلسلہ ظاہر کرتی ہے۔ مَیں اِس بارے میں بہت کُچھ پہلے بھی کہہ چکا ہوں۔ مَیں نے الفاظ کی فہرست پیش کرتے ہوئے جس سچّائی کی طرف اشارہ کیا ہے، یہ ہے کہ غالبؔ کا شعری تجربہ اپنی وضاحت کے لیے اِن الفاظ کو (اور یہ فہرست مکمل نہیں ہے) پُوری ذِمّہ داری کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ اور شاعری کے طلبائے علم سے یہ بات پوشیدہ نہیں کہ تجربہ اپنی زُبان خُود مُہیّا کرتا ہے۔ اگر یہ بات دُرُست ہے تو مَیں نے جن الفاظ کا ذِکر کیا ہے، صِرف وہی الفاظ ہی غالبؔ کے تجربے کی اصل نمایندگی کر سکتے ہیں، اور کرتے ہیں۔ لیکن یہ الفاظ کشف المحجوب اور فتُوحاتِ مکیّہ کے الفاظ ہیں۔ اِس لیے جو سچّائی برآمد ہوتی ہے، یہ ہے کہ غالبؔ کے تجربے کی بھی وہی کیفیت ہے، جو کیفیت اُن عظیم کتابوں میں دِکھائی دیتی ہے۔

اِس تجربے کی ساخت، تربیّت اور پرورش میں جہاں یہ الفاظ مرکزی اہمیت رکھتے ہیں، وہیں یہ تجربہ ایک ایسا استعارہ بھی استعمال کرتا

ہے، جسے عام طور پر نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہ استعارہ آگ کا استعارہ ہے۔ یہ آگ ایک طرف آتش اور شعلہ کے لفظوں میں ظاہر ہوتی ہے، اور دوسری طرف تپش اور حرارت کو منفی کر کے اُسے برق اور تجلّی کا نام دِیا گیا ہے۔ آتش زیرِ پا کا تعلق براہِ راست آتش نمرود اور ابراہیم سے ہے۔ غالبؔ کی شعری کائنات میں آگ تلف نہیں کرتی، ماہیت بدل دیتی ہے۔ ہر شے جلتی ہے، جل جاتی ہے اور بدل جاتی ہے۔ اِس طرح آگ مقامات اور منازل کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اور ہر شے جس میں انسان بھی شامل ہے، جلنے کے بعد ایک نئے مقام پر ظاہر ہوتی ہے۔ یہ سلسلہ غور طلب ہے، کیوں کہ اُن مقامات پر تپش منہا ہوتی چلی جاتی ہے اور برق اور تجلّی کی روشنی قریب آتی جاتی ہے۔ غالبؔ کا شعری تجربہ آگ سے روشنی کی طرف بڑھتا ہوا انسانی تجربہ ہے۔ آگ کی خاصیت کیمیائی ہے، اور اِس کا کام انسان کی ماہیت کو اُسی طرح بدلنے کا ہے، جس طرح عِلم کیمیا میں سستی دھات سے سونا اخذ کیا جاتا ہے۔

غالبؔ کا شعری تجربہ ایسے مقام سے شروع ہوتا ہے، جہاں آگ دُھویں سے بے نیاز ہو چکی ہے، اور دُھواں اور اُس کا داغ دونوں مِٹ چکے ہیں۔ غالبؔ کا شعری تجربہ، 'نقشِ سویدا' کے دُرست ہو جانے کے بعد ظاہر ہوتا ہے۔ 'نقشِ سویدا' کے ضِمن میں یہ غور طلب ہے کہ اِس ترکیب کی نسبت مجازی طور پر شقُّ الصّدر کے ساتھ ہے۔ شقُّ الصّدر میں نقشِ سویدا کو فرشتے برف سے صاف کرتے ہیں، لیکن اِس شعر میں آشفتگی، نقشِ سویدا، کو دُرست کرتی ہے۔ اِس آشفتگی کا فاعِل قیس ہے، جو اِس غزل کے پہلے شعر میں دکھائی دیتا ہے۔ آشفتگی اِس اعتبار سے عِشق کی صِفت ہے، اور یہ صِفت قیس سے موصُوف ہے۔ اگر یہ دُرست ہے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نقشِ سویدا کو آشفتگی نے نہیں، بلکہ قیس نے دُرست کیا ہے۔ یہ بات بے حد اہم ہے!

--☆--

صوفیہ کا ہمراز جیلانی کامران

مَیں نے پروفیسر جیلانی کامران کے بارے میں ایک مضمون میں ذِکر کیا ہے کہ اُنھوں نے اپنے تنقیدی نظریات میں کسی بھی دور کے شعروادب کو سمجھنے کے لیے اُس کو اُس کے مُعاشرتی، سیاسی اور نظریاتی ماحول میں پرکھنے کی ضرُورت پر زور دیا ہے، اور اپنے تنقیدی مضامین اور کُتب میں ادب پاروں کا اسی طرح جائزہ لیا ہے۔ اسلامی ممالک اور معاشروں کے ادب کو پرکھنے کے لیے اُنھوں نے اسلامی مُعاشرتی، معاشی، سیاسی اور نظریاتی ماحول اور خصُوصاً اِسلامی نظریاتی اور مُعاشرتی روایت کو ہمیشہ اہمیت دی۔ اِس روایت میں اُنھیں اسلامی تصوُّف کی روایت بہُت اہم نظر آئی اور اُنھوں نے اسلامی ممالک کے شعروادب پر قریباً جتنی بھی تنقید لکھی، اُس میں اِس روایت کو ہمیشہ بہُت اہمیت دی۔ اُن کے تنقیدی مضامین کے پہلے مجموعے ''تنقید کا نیا پس منظر'' کے بیشتر مضامین اور خصُوصاً ''اسلام کا ہمارے ادب میں حِصّہ'' اور ''ادب اور بُنیادی اِنسانی اقدار'' سے اُن کے اِس رُجحان کی عکاّسی ہوتی تھی۔ اُن کے مضمُون ''ادب اور بُنیادی اِنسانی اقدار'' سے ایک اقتباس جس سے اُن کا یہ رُجحان واضح ہوتا ہے:

> ''مَیں سرِدست صِرف ایک تاویل پر اکتفا کر رہاہُوں اور وہ مذہبی زاویۂ نظر کے مُطابق ہے۔ مَیں یہ نہیں کہتا کہ ادب کی تشریح اور تاویل صِرف مذہبی زاویۂ نظر ہی سے ممکن ہوتی ہے۔ تاویل کے کئی انداز ممکن ہیں۔ مگر سیمرُغ کی علامت ایک ایسا ادبی کرشمہ ہے جسے فرید الدین عطاؔر اور داستانوں کے زمانے کے مزاج کے حوالے ہی سے جانچا اور سمجھا جاسکتا

ہے۔ اُس زمانے کی تنقیدی فضا ادب اور اِنسانی اقدار کے باہمی رشتے کو پختہ کرنے کی تمام تر ذِمہ داریاں قبول کرتی تھی۔ لٰہذا یہ کہنا کہ سیمرغ کے پیچھے کوئی علامتی حقیقت نہیں ہے، غلط ہوگا۔ داستان کا پھیلاو عمداً تیس پرندوں کی کہانی میں بدل جاتا ہے، اور کہانی کے مرکزی کردار شہزادے کو سیمرغ کی تلاش پر عمداً مامور کیا جاتا ہے۔ سیمرغ اِس لحاظ سے اِنسانی اقدار کے مجموعے کی ایک ایسی ہمہ گیر علامت بن جاتا ہے جس کے ذریعے ایک ایسی دُنیا ظاہر ہوتی ہے جسے زمین پر دِن کاٹتے ہوئے لوگ بہت کم دیکھ پاتے ہیں، اور جب اِس دُنیا کی کوئی شکل اُن کے خواب میں رُونما ہوتی ہے تو وہ اُسے آنکھوں سے دیکھنے اور حاصل کرنے کے لیے بے تاب ہو جاتے ہیں، لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ اِس زمانے کا شاعر اپنے عالم گیر استعارے کی تشریح اور تاویل نہیں کرتا مفہوم اور مطلب کو قاری کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ یہ آزادی قاری کو حکایت کا مفہوم تلاش کرنے پر مجبور کرتی ہے اور وہ سوچتا ہے کہ تیس پرندوں سے آخر مُراد کیا ہے؟ اور پھر تیس پرندوں کے حوالے سے سیمرغ کی علامت کا ظاہر ہونا کیا مفہوم رکھتا ہے؟ تیس کے ہندسے سے کیا مُراد ہے؟ یہ سوچ اُسے مذہبی تصوّرات کی طرف لے جاتی ہے اور وہ خُدا کی کتاب کے تیس پاروں کو تیس پرندوں کا مصدق قرار دیتا ہے، جو ایک دُوسرے سے ہم آہنگ ہو کر ''کلام اللہ'' کی علامت بن جاتے ہیں۔ یُوں سیمرغ ''کلام اللہ'' کی علامت بن جاتا ہے، اور جو بات واضح ہو جاتی ہے، یہ ہے کہ زندگی کو بہشت میں بدلنے کے لیے سیمرغ کی موجُودگی لازمی ہے۔ کلام اللہ کے بغیر زندگی اپنے تکلیف دہ ظاہری طمطراق سے آزاد نہیں ہو سکتی، اور اُس بہشت کو حاصل نہیں کر سکتی جسے اِنسان صِرف تنہائی میں محسُوس کرتا ہے، اور شہزادے کے مانند تلاش کرنے کے لیے دشت و بیاباں میں نکل پڑتا ہے۔ یُوں شہزادہ بنی نوع اِنسان کی ترجمانی کرتا ہے۔ خواب میں دیکھی ہوئی دُنیا بہشت کی علامت بنتی ہے، اور سیمرغ اُس

عہدنامے کی نشان دہی کرتا ہے جو اِنسان اور کائنات کے عظیم خالق کے
درمیان موجود ہے۔''

یہ رُجحان پروفیسر جیلانی کامران کے تنقیدی مضامین اور دِیگر تحریروں میں آخر تک پُوری قُوّت سے موجود رہا، اور اُنھوں نے بیشتر ادب پاروں کی وضاحت اِنہی زاویوں سے کی۔ اُنھوں نے جس طرح تفصیل سے اسلامی مُعاشرتی اقدار اور مختلف صُوفیہ کے نظریات اور آرا کا ذِکر کیا ہے، اُس سے واضح ہوتا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے اُنھیں صُوفیہ اور خصُوصاً مسلم صُوفیہ کے رموز سمجھنے کی ایک خاص اہلیت سے نوازا تھا۔ اپنے دعوے کی دلیل کے طور پر اُن کی کتاب ''ہمارا ادبی اور فکری سفر'' میں شامل مضمون ''بصرے کا مدرسۂ تصوُّف'' میں سے ایک اقتباس:

''بصرے کے مدرسۂ تصوُّف کی اخلاقیات میں خوف اور محبت کے جذبات بڑے اہم دِکھائی دیتے ہیں۔ نکلسن خوف کو گُناہ کے ساتھ اور محبت کو مسیحی ماخذ کے ساتھ منسُوب کرتا ہے۔ تاہم اگر آخری خُطبے کو مدِّنظر رکھا جائے تو معلُوم ہوگا کہ خوف کا مرجع شیطان کی حملہ آوری ہے، اور محبت کا مقصُود ایمان ہے۔ ہمارا اثباتی فکر بُنیادی طور پر اِنہی دو جذبوں سے اپنی تاثیر حاصل کرتا ہے اور تشویش کے تجربے کی تہ میں بھی یہی جذبے دِکھائی دیتے ہیں۔ حسن بصری، رابعہ بصری، معروف کرخی اور ذُوالنون مصری میں خوف اور محبت کے جذبات تجربے کو قُبول کرنے کی صلاحیت میں برابر پختگی پیدا کرتے ہیں، اور آبادیِ باطن کو اِس قابل بناتے ہیں کہ اس سرزمین سے امکانات کی فصل پیدا ہو سکے۔ اسلامی تصوُّف کے مزاج کی مرکزی خصُوصیات، یعنی طبیعت کا گداز پن، بصرے کے صُوفیہ کی دی ہوئی امانت ہے۔۔۔ بصرے کا مدرسۂ تصوُّف خُدا کو باطنی سوز و کرب اور اَشک آلُود آنکھوں کے ساتھ تلاش کرتا ہے۔

بصرے کا مدرسۂ تصوُّف، طبیعت کے گداز اور تشویش کے تجربے کے ساتھ جس بُنیادی سوال کے ساتھ سنجیدگی سے دوچار ہُوا وہ اِس حقیقت کے بارے میں تھا جسے خدا کہتے ہیں، کیوں کہ ایمان کا استحکام

''خُدا'' کے بغیر نامکمّل رہتا ہے۔ بصرے کے صُوفیہ کے نزدیک خُدا ''انا الموجُود'' ہے، اور اِس لیے وہ اِس فکر کو استعمال نہیں کرتے اور نہ تشکیک کا شکار بنتے ہیں جو فکر حقیقتِ الٰہی کے لیے ثبُوت فراہم کرتی ہے۔ بصرے کے مدرسۂ تصوّف کا پورا اِنسانی مزاج ''انا الموجُود'' کے ساتھ معرُوضی اور موضُوعی دونوں نسبتوں کے ساتھ وابستہ تھا، سو اِسی لیے اُن کا خوف اور اُن کی محبت دونوں کی اساس پختہ تھی، اور وہ تجربہ گہرا تھا جو اُن سے برآمد ہوتا تھا۔ بصرے کے صُوفیہ سے لے کر سری سقطی (وفات 867ء) تک خُدا کا انا الموجُود ہونا ہر اعتبار سے قائم بالذّات تھا۔ اِسی لیے سری سقطی رویتِ الٰہی سے فیض یاب ہوئے، اور کہہ سکے کہ اُنھوں نے خواب میں خُدا تعالیٰ کا دِیدار کیا ہے۔ سچّائی کا ایسا مرتبہ صِرف بصرے کے صُوفیہ کو نصیب ہُوا ہے۔

پروفیسر جیلانی کامران کے تخلیقی اور تنقیدی کام کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اُن کا تمام کام صُوفیہ کے رمُوز کے فہم پر مبنی ہے، بلکہ اپنی شاعری میں بھی وہ اکثر جگہ صُوفی نظر آتے ہیں۔ اُن کی اکثر مختصر نظموں کے ساتھ ساتھ اُن کی طویل نظمیں ''نقشِ کفِ پا'' اور ''باغِ دُنیا'' اور صُوفیہ پر تنقیدی کام ''امیر خُسرو کا صُوفیانہ مسلک'' (اشاعت 1992ء) Annal Haq Reconsidered (اشاعت 1979ء) اور South Asian Muslim Creative Mind (اشاعت 1980ء) اِس بات کی گواہی دیتے ہیں۔

اور آخر میں اُن کی ایک خُوب صُورت صُوفیانہ نظم:

پنجسورے والا

درختوں کے اُوپر، چٹانوں کے نیچے
درختوں کی گنجان شاخیں
جہاں جُھک رہی ہیں
جہاں آج سکول کے ہال کی
کھڑکیاں ہیں
وہاں اُس کی آواز ہم سُن کے

مسرور ہوتے تھے
قِسمت سنْوارو
کتابیں خریدو!
حمائل خریدو، وظائف خریدو
دُعائیں خریدو
کڑے بوجھ کا خوف بھُولو
مسائل خریدو
اکیلے کا آشوب ظالم ہے آؤ
کتابیں خریدو۔۔۔۔
اکیلے کا آشوب ظالم ہے
اِس کا ہمیں عِلم کب تھا
کہ ہم اُس کی آواز سُن کر
اُسے ڈُھونڈتے
اُس کی راہوں میں دِن رات
بے چین رہتے
اُسے وہ کہانی سُناتے
جو اب جانتے ہیں!
مگر ہم ـــ کئی سال پہلے
اُسے اپنی بستی کے باہر
جہاں آج بجلی کے دفتر کی تختی لگی ہے
کئی بار سُن کر
کبھی پُوچھتے کو وہ لرزاں کہاں ہے
کبھی پُوچھتے سارے شہروں کی دُلھن
مدینہ کہاں ہے؟

--☆--

لوک کہانیوں کا راز دان --- جیلانی کامران

جب وارث شاہ نے اٹھارہویں صدی عیسوی میں ہیر رانجھا کے قصّے کو نظم کیا تو ہیر رانجھے کا قِصّہ اُس سے بہُت پہلے سے لوک کہانی کی صُورت میں موجود تھا، حتیٰ کہ سولھویں صدی عیسوی میں اکبرِ اعظم کے دورِ حکُومت میں دمودر داس نامی شاعر اُسے نظم بھی کر چکا تھا۔ اور اُسی دور میں شاہ حسین اپنے کلام میں ہیر اور رانجھے کی محبت کے قصّے کو عشقِ حقیقی کی علامت (Symbol) کے طور پر استعمال کر چکا تھا۔ لیکن جب وارث شاہ نے اُس قصّے پر مبنی اپنی طویل نظم ''قِصّہ ہیر رانجھا'' لکھی، تو نظم کے آخر میں اُس نے نظم میں استعمال کیے گئے کرداروں (علامتوں) کی وضاحت کی کہ نظم میں ہیر سے مُراد رُوح اور رانجھے سے مُراد جسم ہے، اور یہ کہ یہ سارا قِصّہ جسم کے لیے اپنی رُوح کی تلاش (پہچان) کا قِصّہ ہے۔ جس میں باقی کردار پنج پیر، حواسِ خمسہ اور ہیر کا چچا کیدو اور سید و کھیڑا (جس کے ساتھ ہیر کی شادی ہوتی ہے، اور جو شادی قصّے میں نامکمّل شُدہ رہتی ہے) شیطان کے مختلف رُوپ ہیں۔ اور یہ کہانی اِس دُنیا (زندگی) میں اِنسان کے رُوحانی اور جسمانی سفر کی کہانی بن کر اُبھرتی ہے۔ یُوں اِس لوک کہانی کی یہ ایک نئی توضیح اور پہچان تھی۔

جیلانی کامران نے بھی ہندو پاک کی بہُت سی لوک کہانیوں پر غور وخوض کر کے اُن میں شامل کرداروں اور علامتوں کی توضیح کی ہے۔ ایسی ہی ایک توضیح اُن کی تصنیف ''نئی نظم کے تقاضے'' میں شامل اُن کے مضمون ''ادب اور بُنیادی اِنسانی اقدار'' سے مُلاحظہ ہو:

''مَیں سرِ دست صِرف ایک تاویل پر اِکتفا کر رہا ہوں، اور وہ

مذہبی زاویہ نظر کے مطابق ہے۔ مَیں یہ نہیں کہتا کہ ادب کی تشریح اور تاویل صرف مذہبی زاویہ نظر ہی سے ممکن ہوتی ہے۔ تاویل کے کئی انداز ممکن ہیں۔ مگر سیمرغ کی علامت ایک ایسا ادبی کرشمہ ہے، جسے فرید الدین عطار اور داستانوں کے زمانے کے مزاج کے حوالے ہی سے جانچا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ اُس زمانے کی تنقیدی فضا ادب اور اِنسانی اقدار کے باہمی رِشتے کو پختہ کرنے کی تمام تر ذِمّہ داریاں قبول کرتی تھی۔ لہٰذا یہ کہنا کہ سیمرغ کے پیچھے کوئی علامتی حقیقت نہیں ہے، غلط ہوگا۔ داستان کا پھیلاو عمداً تیس پرندوں کی کہانی میں بدل جاتا ہے اور کہانی کے مرکزی کردار شہزادے کو سیمرغ کی تلاش پر عمداً مامور کیا جاتا ہے۔ سیمرغ اِس لحاظ سے اِنسانی اقدار کے مجموعے کی ایک ایسی ہمہ گیر علامت بن جاتا ہے جس کے ذریعے ایک ایسی دُنیا ظاہر ہوتی ہے جسے زمین پر دِن کاٹتے ہوئے لوگ بہت کم دیکھ پاتے ہیں، اور جب اِس دُنیا کی کوئی شکل اُن کے خواب میں رُونما ہوتی ہے تو وہ اُسے آنکھوں سے دیکھنے اور حاصل کرنے کے لیے بے تاب ہوجاتے ہیں، لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ اِس زمانے کا شاعر اپنے عالم گیر استعارے کی تشریح اور تاویل نہیں کرتا۔ مفہوم اور مطلب کو قاری کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ یہ آزادی قاری کو حکایت کا مفہوم تلاش کرنے پر مجبور کرتی ہے، اور وہ سوچتا ہے کہ تیس پرندوں سے آخر مُراد کیا ہے؟ اور پھر تیس پرندوں کے حوالے سے سیمرغ کی علامت کا ظاہر ہونا کیا مفہوم رکھتا ہے؟ تیس کے ہِندسے سے کیا مُراد ہے؟ یہ سُوچ اسے مذہبی تصوّرات کی طرف لے جاتا ہے اور وہ خُدا کی کتاب کے تیس پاروں کو تیس پرندوں کا مصداق قرار دیتا ہے، جو ایک دُوسرے سے ہم آہنگ ہوکر کلام اللہ کی علامت بن جاتے ہیں۔ یُوں سیمرغ کلام اللہ کی علامت بن جاتا ہے، اور جو بات واضح ہوتی ہے یہ ہے کہ زندگی کو بہشت میں بدلنے کے لیے سیمرغ کی موجُودگی لازمی ہے۔ کلام اللہ کے بغیر زندگی اپنے تکلیف دہ ظاہری طمطراق سے آزاد

نہیں ہوسکتی، اور اُس بہشت کو حاصل نہیں کرسکتی جسے اِنسان صرف تنہائی میں محسُوس کرتا ہے اور شہزادے کے مانند تلاش کرنے کے لیے دشت و بیاباں میں نکل پڑتا ہے۔ یُوں شہزادہ بنی نوع اِنسان کی ترجمانی کرتا ہے۔ خواب میں دیکھی ہوئی دُنیا بہشت کی علامت بنتی ہے اور سیمرُغ اُس عہدنامے کی نشاندہی کرتا ہے جو اِنسان اور کائنات کے عظیم خالق کے درمیان موجُود ہے۔''

اِس تصنیف (نئی نظم کے تقاضے) میں شامل مضامین میں ایسے بہُت سے قِصّوں کی بھی توضیحات کی گئی ہیں، لیکن مَیں یہاں اُن کی تصنیف ''ہمارا ادبی اور فکری سفر'' میں شامل اُن کے مضمون ''آمدِ اِسلام کے ادبی مکالمے'' میں سے ایک اقتباس پیش کروں گا، جس میں ایسی ہی ایک کہانی کی ایک نئی توضیح ہے:

''بغیر کسی تمہید کے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اِن ادبی مکاشفوں میں سب سے بڑی بات یہ دِکھائی دیتی ہے کہ یہ ادبی مکاشفے ایک نہایت گہرے اور پختہ اعتماد کی شہادت دیتے ہیں، یعنی اِن میں ظاہر ہونے والی سچائیوں کو اعتمادِ ذات کے طور پر قبول کیا گیا ہے۔ اور اِس طرح لفظوں اور استعاروں کی مدد سے جس قسم کا ادبی کشف پیدا ہُوا ہے، اُس میں اعتمادِ ذات کی نشانیاں بخُوبی دِکھائی دیتی ہیں۔ وضاحت کے لیے جس ادبی مکاشفے کا سب سے پہلے ذِکر کرنا چاہتا ہُوں، وہ چنیوٹ شہر سے مُتعلِق ہے، اور اُس کی صُورت یہ ہے:

بیان کِیا جاتا ہے کہ جس زمانے میں اسلام کی بشارت عام ہوئی، چناب کا دریا چنی وٹ شہر کی دیوار کے ساتھ بہتا تھا۔ اور اِس شہر کی بُت پرستی اپنے عروج پر تھی۔ اُس زمانے میں شہر کے باہر پہاڑی پر ایک مُسلمان فقیر کے آنے کی خبر مشہُور ہوئی۔ اُنھوں نے پہاڑی کو اپنے ٹھہرنے کے لیے چُن لیا، اور عبادتِ الٰہی میں مشغُول ہوگئے۔ شہر کے لوگ اِس نئے جوگی کو دیکھنے کے لیے اتنے بے تاب ہوئے کہ شہر کے بُت کدوں میں داخل ہونے والوں کی تعداد گر گئی۔ مذہبی وفاداریوں کے اُس عجیب انقلاب نے پُجاریوں کو بُری طرح پریشان کردیا۔ اور وہ

مُسلمان فقیر کو اپنے علاقے سے بے دخل کرنے پر آمادہ ہوئے۔ جب اُس نیک بزرگ نے بُت پرستوں کی ایذا رسانی کو بے حُدود پایا، وہ پہاڑی چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ مگر رُخصت ہونے سے پہلے اُنھوں نے اپنے مٹّی کے کوزے کو حکم دِیا کہ دریاے چناب کا سارا پانی اپنے اندر سمیٹ لے۔ پانی فی الفور آنکھوں سے گُم ہو گیا، اور مُسلمان فقیر اپنی عبادت کے لیے کسی دُوسرے گوشے کی تلاش میں چل دیے۔ اور چنی وٹ شہر جسے گڈوا شہر بھی کہتے ہیں، پانی سے محروم ہو گیا۔ چناب کا پانی سُوکھ گیا اور سارے کنْویں سائیں سائیں کرنے لگے۔ پانی کا قحط بُت پرستوں کے لیے مُصیبت بن گیا۔ اور وہ مُسلمان فقیر کو تلاش کرنے لگے۔ اور جب وہ اُن کو منانے میں کامیاب ہوئے، اُس وقت مُسلمان فقیر نے اپنے مٹّی کے کوزے کو چنی وٹ شہر سے چار پانچ کوس دُور زمین پر اُنڈیل دِیا۔ اور دریاے چناب وہیں بہنے لگا۔ تب سے چنی وٹ شہر کے قریب کی گُزرگاہ سوکھی پڑی ہے، اور جہاں مُسلمان فقیر کے حکم سے پانی جاری ہُوا تھا، وہاں دریاے چناب کی گُزرگاہ تاحال موجُود ہے۔ اُس معجزے کے بعد اِس شہر میں اسلام کی روشنی ظاہر ہوئی۔ اور ایک زِندہ خُدا کا چرچا شُرُوع ہُوا۔

مَیں نے چنیوٹ شہر میں مختلف لوگوں سے اِس لوک حکایت کا ذِکر سُنا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ چنیوٹ سے چار پانچ میل دور دریاے چناب ایک اُونچی چٹان کے گرد چکر کاٹ کر دو شاخوں میں بٹ جاتا ہے۔ اور اِس لحاظ سے لوک حکایت کے مافی الضمیر کو بیان کرتا ہے۔ اِس مقام سے کُچھ دُور ایک بیابان ہے جہاں کی مٹّی کلرزدہ ہے، اور پانی کا ذائقہ کڑوا ہے۔ اِس بیابان میں محمود غزنوی اور چنیوٹ شہر کے ہندو راجا کے درمیان ایک خونخوار جنگ ہوئی تھی۔ پُرانی قبروں کا ایک لمبا سِلسلہ کالی رنگت کی پہاڑیوں میں جا بجا پھیلا ہُوا ہے۔ لوک حکایتوں کے مُطابق اُن پُرانی قبروں میں وہ سپاہی دفن تھے جو محمود کے ساتھ اُس

پُرانے شہر کی تسخیر کو آئے تھے۔ اب اِس بیابان کی کڑوی زمین پر میٹھے پانی کا ذائقہ عام ہے!

اگر اِس ادبی مکاشفے کا (جو اِس لوک حکایت میں مُضمر ہے) جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اِس مکاشفے میں پانی کی علامت مرکزی ہے، اور اِس علامت کا مرجع مُسلمان فقیر ہے۔ پانی کی علامت کا معینُ الدین اجمیری رحمتہ اللہ علیہ کے ساتھ بھی گہرا تعلُّق ہے، اور اگر تذکرۃ الاولیاء کا تفصیلی مُطالعہ کِیا جائے تو اِس بات کا عِلم ہوگا کہ مُسلمان بزرگوں کا پانی کی علامت سے مفہوم ظاہر ہوتا ہے۔ پانی ہمیشہ مُسلمان بزرگوں کا حکم مانتا ہے اور اُن کے حکم کے مُطابق کوزہ بند ہو کر اپنی سیرابی کو محدُود کر لیتا ہے۔ اگر ثانوی اور جُزوی تفصیلات کو مِنہا کر دِیا جائے تو صِرف دو اشارے ظاہر ہوتے ہیں، مُسلمان بزرگ اور پانی۔ کہیں اِس پانی کا اِستعارہ چشمہ ہے، کہیں اِسے تالاب کے نام سے پُکارا گیا ہے، اور کہیں اِس سے مُراد دریائے چناب ہے۔ مُسلمان بزرگوں کی شکل و صُورت ایک دُوسرے سے مِلتی جُلتی ہے، اور اُن کے رُوحانی خصائص بھی مُشترک دِکھائی دیتے ہیں۔ اور کُچھ اِسی طرح پانی کا رنگ اور ذائقہ بھی ایک سا رہتا ہے۔ ان ادبی مکاشفوں کے بارے میں جہاں پانی اور بزرگ کا علامتی رشتہ ظاہر ہوتا ہے، یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ محض اِس ایک حوالے کی مدد سے یہ کہنا قرینِ قیاس ہے کہ یہ ادبی مُکاشفے تاریخی طور پر اِس برِّعظیم کے قدیم ترین ادبی اظہار کی نمائندگی کرتے ہیں، اور ظاہر ہے کہ اُن کے قدیم ترین ہونے کا تعلُّق آمدِ اسلام سے ہے۔

--☆--

پروفیسر جیلانی کامران اور قومی زُبان

ماہنامہ ''تخلیق'' شمارہ اپریل 2003ء میں اُستادِ مُحترم پروفیسر جیلانی کامران کے بارے میں اپنی یادیں لکھتے ہوئے مَیں نے ایک واقعہ یوں لِکھا ہے:

''جیلانی کامران صاحب کلاس میں تو انگریزی زُبان میں لِکھا ہوا لیکچر دیتے اور جہاں ضرُورت ہوتی اُس کی انگریزی زُبان میں وضاحت کرتے، لیکن سیمینار گروپ کی نشست میں اکثر اُردُو اور پنجابی میں گُفتگو کرتے، جس میں کبھی کبھی انگریزی زُبان کے نپے تلے فقرے استعمال کرتے۔ ایسی ہی ایک نشست میں پروفیسر ڈاکٹر امداد حسین (جو اُس وقت شُعبہ انگریزی کے سربراہ تھے) تشریف لے آئے اور جیلانی صاحب اور طلبا کو اُردُو اور پنجابی میں گُفتگو کرتے دیکھ کر کہنے لگے: جیلانی صاحب اِس سے طُلبائے عِلم کی انگریزی زُبان پر دسترس کو ترقّی دینے میں رُکاوٹ نہیں آئے گی؟ جیلانی صاحب نے کمال تحمُّل سے اُنھیں یقین دِلایا کہ انشاء اللہ آپ دیکھیں گے کہ اِنہی طُلبائے عِلم میں سے اچھی انگریزی زُبان لِکھنے والے اور اچھا ادبی ذوق رکھنے والے پیدا ہوں گے، کیوں کہ یہ طالبِ عِلم یہاں اپنی مادری زُبان میں مُعاملات پر بحث کر کے سیمینار کے لیے انگریزی زُبان میں مضمُون لکھ کر لاتے ہیں، اور ہم اُس پر انگریزی زُبان میں ہی بحث کرتے ہیں۔''

مندرجہ بالا واقعہ کا ذِکر کرنے سے میرا مقصد جیلانی صاحب کے اُس یقین اور اعتماد کی طرف اشارہ کرنا تھا، جس کی تفصیل بعد میں اُن کی کتاب ''انگریزی زُبان اور

ادب کی تدریس میں قومی زبان کا کردار' مطبُوعہ 1985ء کا موضوع بنی۔ اِس کتاب میں جیلانی صاحب نے اپنی یہ رائے بیان کی ہے کہ انگریزی زبان وادب کی تدریس اگر قومی زبان کے ذریعے کی جائے تو طلبہ نہ صِرف یہ کہ انگریزی زبان کو بہتر طریق پر سیکھتے ہیں، بلکہ انگریزی ادب کی رُوح تک بھی اُن کی رسائی بہتر ہوتی ہے۔ اِس لیے وہ اپنی مذکورہ کتاب میں برِصغیر میں انگریزی زبان وادب کی تدریس کی تاریخ کی روشنی میں برِصغیر میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے زیرِ اہتمام بنائی گئی تعلیمی پالیسی اور اُس میں خصُوصاً اُس پالیسی کے دو اہم معماروں الیگزینڈر ڈف اور لارڈ میکالے کی آرا کا ذکر کر کے بالآخر اِس نتیجے پر پہُنچتے ہیں کہ خصُوصاً قیامِ پاکستان کے بعد اب انگریزی زبان ہمارے لیے فارن (غیر مُلکی) اور ثانوی زبان ہے، اور اب اِس زبان کے سیکھنے کے لیے ثانوی زبان کو سیکھنے کا طریقِ کار ہی بہتر ہے جو کہ اُن کے خیال میں اِسے قومی زبان کے ذریعے سیکھنے کا طریق ہے۔

اب اِس سلسلے میں جیلانی صاحب کی تصنیف ''انگریزی زبان اور ادب کی تدریس میں قومی زبان کا کردار'' میں سے وہ اقتباسات جن سے جیلانی صاحب کی اِس موضُوع پر رائے پر کچھ مزید روشنی پڑتی ہے:

(3)

''یونیورسٹی اور کالجوں میں انگریزی ادب کی تدریس کا ایک مرکز یقیناً کلاس رُوم رہا ہے، اور تدریسی زبان (انگریزی) کو کمرائے جماعت (کلاس روم) میں باقاعدگی سے استعمال کِیا گیا ہے۔ کلاس روم کی ایسی تدریسی روایت ڈیڑھ سو برس سے برابر کارفرما رہی ہے، لیکن کالجوں اور یونیورسٹی کے کیمپس پر انگریزی ادب کی تدریس کا سلسلہ کلاس رُوم ہی کے ساتھ محدُود نہیں رہا۔ سیمینار، انگریزی ادب کی سوسائٹی (لٹریری کلب دی ففٹین اور انگلش لٹریری سرکل) طلبہ کے مُتعدد گروپ، کیفے ٹیریا میں طلبا کی ادبی بحثیں اور کیمپس کے باہر ادبی انجمنیں، حلقۂ اربابِ ذوق وغیرہ) اور انگریزی ڈیپارٹمنٹ کے ادبی رسائل اور میگزین ____ اُن مختلف عِلمی تنظیموں کے ساتھ انگریزی ادب کی

تدریس کا عمل بھی وابستہ رہا ہے۔ تاہم گذشتہ پچاس برس کے دوران اُن مختلف مرکزوں میں جہاں انگریزی لازمی ذریعۂ تعلیم کا کردار ادا کرتی رہی ہے۔ انگریزی کے بجائے طُلبہ قومی زُبان کو انگریزی ادب کے موضُوعات پر بحث کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ سیمیناروں میں جہاں طلبہ کا ایک مختصر گروہ کسی اُستاد کے گرد جمع ہوتا ہے اور ادبی مسائل پر عِلمی گُفتگُو کرتا ہے۔ وہاں بھی قومی زُبان برابر مددگار زُبان کا رول ادا کرتی رہی ہے، ہر چند کہ طُلبا اپنے مقالے انگریزی ہی میں لکھتے رہے ہیں۔ طالبِ عِلم انگریزی ادب کے مسائل کو مددگار زُبان کی وساطت سے حل کرتے رہے ہیں، لیکن اِس وضاحت اور تشریح کے بعد اُن مسائل پر اپنے مقالے انگریزی زُبان ہی میں قلم بند کرتے رہے ہیں، اِس اعتبار سے انگریزی ادب کی تدریس کے ایک اہم شُعبے (سیمینار) میں قومی زُبان نے تدریسی فرائض بڑی کامیابی اور خُوش اُسلوبی سے انجام دیے ہیں۔ گذشتہ چالیس سال کے دوران کیفے ٹیریا کی میزوں کے اِردگرد یورپی عُلُوم اور انگریزی ادب کے بارے میں قومی زُبان کا رول بہُت نُمایاں رہا ہے۔ قومی زُبان کو اِن عُلُوم اور انگریزی ادب کی وضاحت کے لیے بلا جھجک استعمال کیا گیا ہے۔ انگریزی ادب کی انجمنوں میں بھی قومی زُبان ذریعۂ اظہار کا کردار ادا کرتی رہی ہے۔

آزادی سے قبل انگریزی ادب کے پوسٹ گریجویٹ طلبہ اور نوجوان اساتذہ کی ایک بڑی تعداد شہروں کی ادبی تنظیموں کے اجلاس میں شریک ہُوا کرتی تھی۔ لاہور میں حلقۂ اربابِ ذوق کے ہفتہ وار اجلاس اُس زمانے میں اِس رُجحان کی تاریخی طور پر نشان دہی کرتے ہیں۔ ادبی انجمنوں میں انگریزی ادب کے حوالے سے بھی عموماً بحث ہُوا کرتی تھی، اور انگریزی ادب کے مسائل کو قومی زُبان (اُردُو) میں بڑی آسانی کے ساتھ بیان کیا جاتا تھا۔ انگریزی ادب نے ایسے رویّوں کی بدولت نہ صرف اپنے طرزِ احساس کو مقبول کیا بلکہ اِس طرزِ احساس نے

برِصغیر کے تمدّن میں ادبی افکار کی فضا تیار کرنے میں بھی بڑی مدد کی۔ قومی زُبان نے مددگار تدریسی زُبان کا کردار ادا کِیا اور انگریزی ادب اِس مددگار زُبان کی وساطت سے ادبی کلچر کا ناقابلِ تفریق جزو بننے میں برابر کامیاب ہُوا۔ دُنیا کے ادبی مراکز بھی ایسے ہی عمل کی نشاندہی کرتے ہیں۔ قومی زُبان کے وسیلے کے بغیر کوئی بھی غیر مُلکی ادب (اور اِس حوالے سے انگریزی ادب) کسی دُوسرے تمدّن میں آباد نہیں ہوسکتا۔ سولھویں صدی کی نشاۃ الثانیہ جس کی جانب ایسٹ انڈیا کمپنی کی تعلیمی پالیسی کے اربابِ اختیار نے اشارہ کِیا ہے۔ ایسے ہی لسانی اور تمدُّنی عمل سے گُزر رہی تھی۔ انگلستان میں جن شاعروں نے سانیٹ لکھی، اُنھوں نے پٹرارک کے سانیٹ اطالوی زُبان میں پڑھے تھے۔ لیکن شاعری کی اِس صنف پر انگریزی ہی میں گُفتگو کی تھی۔ اور صِرف اِس زُبان ہی کی مدد سے یہ عالمی تحریک قومی ذہنی انقلاب کی صُورت میں رُونُما ہوئی تھی۔ اُس عِلمی زمانے میں لاطینی اور اطالوی زُبانیں عِلمی زُبانیں تھیں، جو اعلیٰ تعلیمی مدارج کا ذریعۂ تعلیم بھی تھیں۔ لیکن انگریزی زُبان نے مددگار زُبان کا رول اختیار کر کے اُن عِلمی زُبانوں کے ادبی کارناموں کو اپنے کلچر میں آباد کِیا۔ اور اُس زمانے میں (سولھویں/ سترہویں صدی کے انگلستان میں) جو کردار انگریزی زُبان نے ادا کِیا تھا، ہمارے زمانے میں ویسا کردار قومی زُبان (اُردُو) کا مُقدّر بن چکا ہے۔"

(6)

"اِسی ضِمن میں یہ بات بھی برابر قابلِ توجُہ ہے کہ پچھلے پچاس برس کے دوران انگریزی ادب کی تدریس کے لیے قومی زُبان ہی استعمال ہوتی رہی ہے۔ بادی النظر میں گو ذریعۂ تعلیم انگریزی زُبان ہی ہے، لیکن اصل میں ادب کی وضاحت کا کام قومی زُبان (اُردُو) ہی کے ذِمّے رہا ہے۔ اِس سلسلے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاید اِسی لیے ہمارے تمدّن میں انگریزی زُبان کا معیار بھی متاثر ہُوا ہے، اور برابر رُوبہ زوال ہے۔ مسئلہ

زُبان کا نہیں ادب کا ہے، اور ادب کے حوالے سے یہ بخُوبی کہا جا سکتا ہے کہ ادبی تربیت کا معیار کسی طرح مُتاثر نہیں ہُوا۔ اور نہ ہمارے طلبہ کی ادبی تربیت ہی کا معیار گرا ہے۔ انگریزی زُبان کے معیار کو بہتر بنانے کا اور کوئی طریقہ بھی نہیں ہے، سوائے اِس کے کہ قومی زُبان کو اِس کے تدریسی عمل میں پُوری ذِمّہ داری کے ساتھ شامل کِیا جائے۔ انگریزی ادب کی تدریس میں قومی زُبان ایک مددگار زُبان کی حیثیت میں برابر کام کر رہی ہے۔ اور اِس کے نتائج بھی غیر تسلّی بخش نہیں ہیں۔ تاہم اگر اِس طریقِ کار کو سنجیدگی کے ساتھ آزمایا جائے تو اُن نئے تہذیبی رویّوں کو پیدا کِیا جا سکتا ہے، جن کی جانب قبل ازیں اشارہ کِیا گیا ہے اور جن کے بغیر ادب کی تعلیم و تدریس ادھوری اور نامُکمّل رہتی ہے۔"

--☆--

جیلانی کامران اور انگریزی ادب کی تفہیم

پروفیسر جیلانی کامران نے 1947ء میں پنجاب یونیورسٹی سے انگریزی ادب میں ایم۔اے کیا اور 1957ء میں انگلستان کی ایڈنبرا یونیورسٹی سے انگریزی ادب میں ایم۔اے آنرز کی ڈِگری حاصل کی، اور اپنی تمام عُمر گریجویٹ اور پوسٹ گریجویٹ سطح پر انگریزی زُبان وادب کی تعلیم دی۔

اگرچہ جیلانی صاحب نے اپنے پیچھے اُردو اور پنجابی ادب پر لاتعداد مطبُوعہ مضامین اور تصنیفات چھوڑی ہیں۔ اُن کے شاگرد کے طور پر مَیں یہ گواہی دے سکتا ہُوں کہ وہ انگریزی زُبان وادب کے نہ صرف یہ کہ بہُت اچھے اُستاد تھے، بلکہ مُلک کے اندر اور مُلک سے باہر انگریزی زُبان وادب پر اتھارٹی تسلیم کیے جاتے تھے۔ اِس سلسلے میں اُن کی تصنیف ''مغرب کے تنقیدی نظرِیے'' بھی ایک ثبُوت کے طور پر پیش کی جاسکتی ہے۔ بہ ہر حال آج کی نشست میں اُن کی تصنیف ''انگریزی زُبان وادب کی تدریس میں قومی زُبان کا کِردار'' میں سے ایک مختصر اقتباس پیش کر رہا ہُوں، جس میں اُنھوں نے بہُت مختصر الفاظ میں انگریزی ادب کی رُوح اور خلاصہ ہمارے سامنے پیش کِیا ہے:

> ''حقیقت یہ ہے کہ انگریزی ادب جدید اِنسان کی کہانی بیان کرتا ہے اور یورپ میں احیائے علُوم کی تحریک اور نشاۃُ الثانیہ کے ساتھ جو اِنسان ظاہر ہُوا تھا، اُس کی ظاہری اور باطنی رُوداد کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ اِنسان جو انگلستان (اور یورپ) کے عہدِ جدید کے ساتھ ظاہر ہُوا تھا، اُس اِنسان سے مختلف دِکھائی دیتا ہے، جو سولھویں صدی سے قبل کے انگریزی ادب میں نظر آتا ہے۔

اِس اِنسان کی سرگذشت جو انگریزی ادب میں دِکھائی دیتی ہے مرحلہ وار سائنسی رویّوں کے ابتدائی مقامات سے گزرتی ہے، فلسفے کے بدلتے ہوئے مناظر کو نُمایاں کرتی ہے، آزادیِ اِنسان اور اِنسان شناسی کے نظریات کو بیان کرتی ہے، انقلابِ فرانس کے تجربے سے مُتاثر کرتی ہے۔ صنعتی انقلاب، فلسفۂ ارتقا اور مشینوں کے اِنسانی ماحول سے گزرتے ہوئے استعمار اور نوآبادیاتی نظام کی دُنیا میں داخل ہوتی ہے۔ کبھی اُس کا لہجہ امپریل مزاج کی نشاندہی کرتا ہے، کبھی اُس کا لہجہ زمین پر ایک بہتر اِنسانی دُنیا قائم کرتے سُنائی دیتا ہے۔ جسم اور رُوح کی دُوئی، ایمان اور تشکیک کے رویّے، سائنس اور اعتقاد کے مابین بدلتے ہوئے رشتے، زندگی کے رگ و پے میں نُمایاں ہوتے ہوئے زخم اور ناسور، ماحول سے ماورا صداقتوں کی تلاش، مظاہرِ قُدرت کی کرشمہ کاری میں ازلی مشیّت کا ادراک، حُسن کے لازوال تاثّر کی والہانہ آرزو، خیر اور شر اور اِنسان کی ابتلا، لڑکپن اور معصُومیت، اِنسان اور ماحول کی مُستقل آویزش، زمین پر نیا مُعاشرہ آباد کرتے ہوئے اِنسان کی باطنی تنہائی ماضی سے انحراف اور رُوحانی آزمایش، روایت اور مذہبی عقاید ــــــ ایسے بے شُمار نشانِ راہ ہیں جن کے قریب سے گزرتے ہوئے انگریزی ادب کا جدید اِنسان اپنے تجربے کی حکایت بیان کرتا ہے۔ اور اِس طرح اپنے سفر کے ذریعے اُن صعُوبتوں اور اُن نامکمّل خُوشیوں کا تذکرہ کرتا ہے جن سے نشاۃُ الثانیہ سے عصرِ حاضر کے دوران دوچار ہُوا ہے۔

انگریزی ادب اِس اعتبار سے اپنے اِنسان کے جدید دُنیا میں گُزرنے اور سفر کرنے کی رُوداد کو اِن قوموں کے لیے ایک مثال بنا کر نُمایاں کرتا ہے، جو عصرِ حاضر میں اپنی نشاۃُ الثانیہ سے گزر رہی ہیں اور انگریزوں کی تاریخ ہی کی کیفیت کے مُطابق سائنسی اور صنعتی اور ٹیکنالوجیکل مرحلوں سے گُزر رہی ہیں۔ ترقّی پذیر دُنیا کے نشانِ سفر بھی عقل پرستی، فہم وادراک کے رویّوں اور سائنس کے ساتھ وابستگی کے رِشتوں کو ظاہر کرتے ہیں، اور اِس طرح ایسے اِنسان کو نُمایاں کرتے ہیں جو مُستقبل کے سفر پر گامزن ہو رہا ہے۔ انگریزی ادب اپنے جدید اِنسان کے سفر کی حکایت کو مثال بناتے

ہوئے مستقبل کے نئے مسافروں کو راستے کی اُن مصیبتوں کی خبر کرتا ہے جن سے وہ خود گزرا ہے۔ اس سفر کے دوران زمانے پر کیا گزرتی ہے، اور ادب اس تجربے کو کن دشواریوں کے ساتھ اثباتِ حیات کے لیے استعمال کرتا ہے، اُن کی دُرست نشان دہی کے لیے عصرِ حاضر میں انگریزی ادب کی افادیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ڈوبتے اور اُبھرتے ہوئے زمانے، بدلتے ہوئے نظریے نئی ضرورتوں سے عُہدہ برآ ہوتے ہوئے انسان، اور صداقت، خُوشی، حُسن، آزادی اور انسان شناسی کے نام پر گونجتی ہوئی صدا ___ انگریزی ادب میں اپنے قاری کو ایسے منظر سے آشنا کرتی ہے۔

(4)

اس بات میں واقعی کوئی شک نہیں کہ عصرِ حاضر مشینوں اور عقل اور سائنس کا زمانہ ہے اور جدید انسان نے عقل اور سائنسی تکنیک کی مدد سے کائنات کی تسخیر کے پروگرام ترتیب دیے ہیں۔ جن کے مُطابق جدید انسان کے فہم و فراست کے مُنفرد رویّے آشکار ہوئے ہیں۔ ان مُنفرد رویّوں سے ہمارے عہد کا ذہنی اور بین الاقوامی ماحول پیدا ہُوا ہے، اور اس کے انسانی اثرات سے بھی ہم بخُوبی آشنا ہیں۔ تاہم جس زمانے میں اُس عہد کی (جو عصرِ حاضر میں ظاہر ہُوا ہے) ابتدا ہو رہی تھی، اور سائنس نے اُس زمانے کے اہلِ نظر کو خیرہ کر رکھا تھا، اُسی زمانے میں انگریزی ادب نے ورڈز ورتھ کی وساطت سے اس امر کا اظہار کیا تھا کہ سائنس کا انسان (رہبرِ انسان) ادب کو ہم سفر بنائے بغیر کامیابی حاصل نہیں کر سکتا۔ ورڈز ورتھ نے اِس خدشے کا ذکر کیا تھا کہ سائنس کا سفر عقل کی رہبری میں تلاش کا سفر ضرور ہے، تاہم اِس تلاش کے سفر کے دوران انسان کا دل اور انسان کے بُنیادی رشتے مُتاثر ہو سکتے ہیں۔ سائنس انسان کی انسانیت کے احساس سے غافل ہو سکتی ہے۔ اِس لیے سائنس دان کے ساتھ شاعر کی موجُودگی بے حد ضرُوری ہے، تاکہ انسانیت سائنسی تقاضوں کے تغافل کا شکار نہ ہو جائے، اور انسان کے بُنیادی رشتے (محبت، تجسُّس، حیرت اور خُوشی) زائل نہ ہوں۔ انگریزی ادب ان انسانی رشتوں کی حفاظت کے لیے بار بار خبردار کرتا ہے۔۔۔ اور

بدلتی ہوئی دُنیا میں اِس امر کی تاکید کرتا ہے کہ اِنسان کا اصل کام یہی ہے کہ وہ اپنے پیچھے ایک بہتر دُنیا چھوڑ جائے۔ انگریزی ادب اِس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ اِنسان کا کام زمین پر خُدا کی رضا کو قائم کرنے کا ہے، تاکہ اِنسانی زندگی کے دُکھ دُور ہوں، اور اِنسان ایک دُوسرے کے قریب آ جائیں۔ انگریزی ادب اپنے اِن رویّوں کے باعث عصرِ حاضر کے مافی الضمیر کی نمایندگی کرتا ہے، اور اِس سچّائی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ عہدِ حاضر میں ادب ہی کے ذریعے اِن بڑی صداقتوں کی گواہی ممکن ہے جو مذہب کے ساتھ منسوب ہیں۔ سائنس کی پیدا کردہ دُنیا میں ادب، اِنسان اور مذہبی صداقتوں کے مابین ایک مستحکم رِشتہ قائم کرتا ہے۔ انگریزی ادب کا مُطالعہ عصرِ حاضر میں جدید اِنسان کی پہچان اور اِنسان کی رُوحانی فلاح کی خواہش کو نُمایاں کرتا ہے۔

(5)

ایک اور نہایت اہم پہلو جس کے ساتھ انگریزی ادب کی افادیت وابستہ ہے، نشاۃُ الثانیہ اور ایک نئی دُنیا کی تعمیر کا باہمی رشتہ ہے۔ انگریزی ادب میں ایسے شاعروں اور تخلیقی فن کاروں کی کمی نہیں ہے جو خواب دیکھ سکتے ہیں اور خواب دیکھتے ہیں۔ نشاۃُ الثانیہ ایک جامع عمرانی اور تہذیبی رویّوں کا تاریخی واقعہ اور تحریک تھی، جس کے ساتھ نئی صلاحیتیں، ارادے اور نئے منظر ظاہر ہوئے تھے۔ لیکن اُسی تحریک ہی کے زیرِ اثر کسی آنے والے زمانے کے خواب بھی آشکار ہوئے تھے۔ انگریزی ادب کے خواب زمانے کی تعمیرِ نو کی نشان دہی کرتے ہیں۔ سر ٹامس مور اور فرانسیس بیکن کے خوابوں سے عہدِ حاضر کی دُنیا رُونما ہوتی ہے۔ اور اِنسان کی صُورتِ حال کے سازگار امکانات ظاہر ہوئے ہیں۔ کم از کم نشاۃُ الثانیہ کے زمانے کا انگریزی ادب ہمارے عہد کو ایک ایسا منظر مُہیا کرتا ہے، جس کی مدد سے ہم اپنے عہد کے مقاصد کو اپنی نشاۃُ الثانیہ کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔ انگریزی ادب میں دُنیا کو بدلنے کے خواب بھی موجود ہیں۔ نئی دُنیا کی تعمیر کے خواب بھی نظر آتے ہیں، اور ایسے مناظر بھی بخُوبی دِکھائی دیتے ہیں جہاں خواب ٹُوٹ جاتے ہیں، اور

اِنسان بکھر جاتا ہے۔ انگریزی ادب کو نشاۃ الثانیہ اور نئی دُنیا کی تعمیر کے حوالے سے پڑھنا اِس اعتبار سے بھی ضرُوری ہے کہ اِس طرح ادب کی افادیت ہمارے زمانے کی ذہنی ضرُورتوں کو پُورا کرتی ہے۔

ایک ایسے زمانے میں (جس میں ہم جی رہے ہیں) عالمی ادب کے ساتھ براہِ راست تعلّق پیدا ہُوا ہے، اور صِرف انگریزی ادب ہی واحد تخلیقی اظہار نہیں ہے۔ انگریزی ادب کی ہمارے لیے افادیّت اِس امر میں ہے کہ اِس کی تعلیم و تدریس کے ساتھ ہمارا ادبی نُقطۂ نظر ایک واضح اور جامع صُورت اختیار کر سکتا ہے، اور ہم ادب کے ذریعے اِنسانوں کے باطن کی شناخت کر سکتے ہیں۔ ایسی تربیت کے ساتھ دُوسری زُبانوں کے ادب کی پہچان آسان ہو جاتی ہے، اور ہم بیک وقت قومی ادب، انگریزی ادب اور کسی دِیگر زُبان کے ادب کے درمیان اِنسان کی صُورتِ حال کا عِلم حاصل کر سکتے ہیں۔ انگریزی ادب کی تدریس ہمیں مناظر فراہم کرتی ہے۔ اور اِس طرح قومی ادب کا منظر اور انگریزی ادب کا منظر ہمارے ذہنوں کی فکری صلاحیت میں اضافہ کرتا ہے۔ چُوں کہ انگریزی ادب ایک اعتبار سے ہمارے نصابِ تعلیم کی تدریسی روایت میں ایک طویل مُدّت سے موجُود ہے۔ اِس ادب کے ذریعے ہم بآسانی دِیگر زُبانوں کے ادب اور اُن کے اِنسان کی جانچ کر سکتے ہیں، اور اپنے اِنسان کے سفر کو زیادہ سازگار نشانِ راہ فراہم کر سکتے ہیں۔

انگریزی زُبان کی افادیت اِس امر میں مُضمر ہے کہ اِس ادب کے ذریعے مُسلمانوں کے دورِ اُندلس تک پہُنچا جا سکتا ہے، اور روایت کے اُن گوشوں کا عِلم ہوتا ہے جو مُسلمانوں کے ذریعے یورپ کو حاصل ہوئے۔ انگریزی ادب یورپی علُوم اور یورپی مزاج کی نشاندہی بھی کرتا ہے، اور اِس طرح ماضی کو عصرِ حاضر کے شعُور میں شریک کرتا ہے، اِسی ضِمن میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انگریزی ادب کا شعُور مذہبی صداقتوں کا شعُور ہے اور یہ صداقتیں اِنسان کی صُورتِ حال سے برآمد ہوئی ہیں۔ جدید دُنیا میں اِس ادب کی یہی افادیت قابلِ غور ہے، اور اِس ادب کی تدریسی ذِمّہ داریاں بھی اِسی افادیت سے تعلّق رکھتی ہیں۔

--☆--

میکالے اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی تعلیمی پالیسی

پروفیسر جیلانی کامران کی نظر میں

برِصغیر ہندو پاک کی برطانوی تسلّط سے آزادی کے بعد تعلیمی پالیسی کے مُباحث میں اکثر سُننے میں آیا ہے کہ برِصغیر پر قبضہ کرنے کے بعد انگریزوں کو اپنی حکُومت چلانے کے لیے نچلی سطح پر ایسے مُنشیوں اور کلرکوں کی ضرُورت تھی جو انگریزی زُبان کی شُدبُد رکھتے ہوں، اور عام دفتری کاروبار انگریزی زُبان میں چلا سکیں، اِس لیے اُنھوں نے ایسی تعلیمی پالیسی اختیار کی جس میں مقامی زُبانوں میں تعلیم دینے کے بجائے انگریزی زُبان کو ذریعہٗ تعلیم بنایا گیا۔ اِس سلسلے میں خصُوصاً لارڈ میکالے کا ذکر کِیا جاتا ہے کہ اِس مقصد کے لیے اُس نے تعلیمی پالیسی کی بُنیاد رکھی۔ پروفیسر جیلانی کامران نے اپنی تصنیف ''انگریزی زُبان و ادب کی تدریس میں قومی زُبان کا کردار'' مطبُوعہ 1985ء میں اِس رائے پر سیر حاصل بحث کی ہے، اور اِس کے لیے تاریخی طور پر تحقیقات کر کے بتایا ہے کہ کم از کم اِس پالیسی کے دو بانی الیگزینڈر ڈف اور لارڈ میکالے کا اصل مقصد یہ تھا کہ وہ برِصغیر کی رعایا کو ایک فائدہ بخش تعلیم مُہیّا کریں، اور بالآخر مقامی زُبانوں کو اِس قابل بنائیں کہ اِن میں جدید عُلُوم کی تدریس ہو سکے۔ اِس سلسلے میں کتاب کے مُندرجہ ذیل اقتباسات بہُت معلومات افزا ہیں:

(2)

''اِسی دوران کمپنی کی تعلیمی پالیسی میں ایک تبدیلی یہ ہوئی کہ کمپنی نے مال گزاری پر ایک معمولی ٹیکس کا اضافہ کر کے اپنے مقبوضات کے پھیلتے

ہوئے اضلاع میں ورنیکلر مدرسے قائم کیے، جہاں مقامی بولی پڑھائی جاتی تھی۔ تاہم اعلیٰ تعلیم کا جو نظریہ کمپنی کی تعلیمی پالیسی میں علومِ شرقیہ ہی کے حق میں تھا۔ برابر کارفرما رہا۔ 1824ء میں جب راجا رام موہن رائے نے یورپی تعلیم کے رواج کے لیے تحریک شروع کی اُسی برس کے دوران انگلستان میں جیمس مل نے کمپنی کے ڈائریکٹروں کو ایک مراسلہ ارسال کیا، جس میں کمپنی کی تعلیمی پالیسی کو بے کار اور بے مقصد قرار دیا گیا۔ اُس مراسلے میں اس امر کی طرف اشارہ کیا گیا کہ کمپنی تعلیمِ عامہ پر جس قدر رقم صرف کر رہی ہے، اُس سے کوئی مُفید اور سازگار نتائج برآمد نہیں ہوئے، اور نہ کبھی برآمد ہوں گے۔ جیمس مل کی رائے تھی کہ برِصغیر کی دیسی رعایا کو ایک فائدہ بخش تعلیم کی ضرورت ہے اور افادیت سے محروم تعلیم کسی طرح بھی برِصغیر میں کمپنی کے تعلیمی مقاصد کو پورا نہیں کر سکتی۔ اس مراسلے کا ایک اقتباس قابلِ توجہ ہے۔ جیمس مل لکھتا ہے:

"اصل مقصد یہ نہیں ہونا چاہیے کہ ہندوؤں کو ہندو علوم پڑھائے جائیں، بلکہ یہ ہونا چاہیے کہ اُن کو ایسے علوم سے رُوشناس کیا جائے جو اُن کے لیے مُفید ثابت ہوں۔ تاہم افادی علوم کی تدریس میں ہندوؤں کو اُن کی اپنی زُبان میں اور مُسلمانوں کو اُن کی اپنی زُبان میں پڑھایا جائے۔ اور اِس ضمن میں ہندوؤں اور مُسلمانوں کے علوم میں سے جو باتیں معقول دکھائی دیں اُن کو نصاب میں برابر شامل رکھا جائے، کیوں کہ اصل مقصد تو تعلیم کے ذریعے زیادہ سے زیادہ فائدہ پہنچانے کا ہے۔

لیکن اگر تعلیمی ادارے کھولنے کا واحد مُدعا یہی ہے کہ اِن دونوں قوموں کو انہی کا ادب اور علم پڑھایا جائے تو ایسا کرنا کسی طرح فائدہ مند نہیں ہوگا۔ تعلیمی پالیسی میں افادیت کو پیشِ نظر رکھنا لازمی ہے۔"

تعلیمی پالیسی کو افادیت کے نُقطۂ نظر سے پرکھنے کے جس رویّے کی نشاندہی جیمس مل نے کی، اُس رویّے نے لندن اور کلکتہ میں کمپنی کی نئی ذِمہ داریوں کی روشنی میں کمپنی کی تعلیمی پالیسی پر نظرِ ثانی کے اِمکانات کو ظاہر کیا۔ کمپنی کے

مقبوضات میں بڑی وُسعت کے ساتھ اضافہ ہو چکا تھا، اور کمپنی کے نظم و نسق کی ذِمّہ داریاں بھی کئی گُنا بڑھ چکی تھیں۔ فارسی زُبان کے دفتری کردار کے ساتھ صِرف نظم و نسق کا ایک محدُود سِلسلہ وابستہ تھا۔ کمپنی کے اربابِ اختیار کی سطح پر فارسی زُبان کمپنی کے اندرونی طریقِ کار کے لیے فائدہ مند ثابت ہونے سے قاصر تھی۔ کمپنی کی نئی ذِمّہ داریوں کا تقاضا صِرف انگریزی زُبان ہی پورا کر سکتی تھی۔ اور ایک خُود مختار اور با اقتدار ادارے کے طور پر ایسٹ انڈیا کمپنی جو آنرایبل ایسٹ اِنڈیا کمپنی بہادُر کے نام سے موسُوم ہو چکی تھی، اپنی زُبان کے استعمال کے بارے میں بھی غیر جانبدار نہیں تھی۔ 1824ء تک پہُنچتے پہُنچتے زمانے کے حالات بدل چکے تھے۔ انقلابِ فرانس بادشاہت میں بدل چکا تھا۔ نپولین واٹرلو کے مقام پر شِکست کھا چکا تھا، اور سینٹ ہلینینا میں قید تھا۔ کانگرس آف وی آنا میں انگلستان ایک مُؤثر رکن کے طور پر شامل تھا۔ برِ صغیر میں کمپنی کی بالادستی اور اقتدار قائم ہو چکا تھا، اور انگلستان میں صنعتی اِنقلاب اور نئے اندازِ فکر کے سایے میں پلتی ہوئی نسلیں جوان ہو چکی تھیں، جو برِ صغیر کو بدلی ہوئی نظروں سے دیکھتی تھیں۔ وہ زمانہ، جب کلائیو نے شاہ عالم ثانی سے دیوانی کی درخواست کی تھی، گزر چکا تھا، اور برِ صغیر اِس بدلے ہوئے شب و روز میں کلکتے کی جانب دیکھنے پر مجبور ہو چکا تھا۔ اِن حالات میں کمپنی خُود اپنی دفتری مجبوریوں سے بھی دو چار تھی کہ اُسے اپنے دفتروں کے لیے انگریزی جاننے والے مُلازموں کی اشد ضرُورت تھی۔ اور انگلستان سے اتنی بڑی تعداد میں نوجوان انگریزوں کو بھرتی کر کے برِ صغیر میں لانا نہ صِرف دُشوار بلکہ ناممکن تھا۔۔۔۔ اور اقتدار و اختیار کے مرکز کے بدل جانے سے برِ صغیر میں بھی ایسے ہزاروں دیسی لوگوں کی کمی نہ تھی جو انگریزی سکولوں میں انگریزی پڑھنے کے خواہش مند تھے۔ حالات کی صُورت ایسی تھی، جب 1830ء میں الیگزینڈر ڈف کلکتے میں وارد ہُوا:

(3)

الیگزینڈر ڈف کی عُمر چوبیس برس تھی، اور وہ مذہبی تبلیغ کی حرارت کے ساتھ

برِصغیر میں وارد ہُوا تھا۔ سینٹ اینڈریوز یونیورسٹی (سکاٹ لینڈ) ہی کے دوران جہاں وہ طالبِ علم تھا اُس کی خواہش ایک مشنری کے طور پر کام کرنے کی تھی، اِس لیے جب وہ برِصغیر کے ساحل پر اُترا، اُس نے محسُوس کیا کہ وہ اپنے مُستقبل کی سرزمین پر اُتر رہا ہے۔ الیگزینڈر ڈف کا اصل مقصد عیسائی مِشنری کے طور پر کام کرنے کا تھا، لیکن اُس کا لائحۂ عمل اُس زمانے کے مشنریوں سے مختلف تھا۔ اُس کی نگاہ میں مقامی زُبانوں کے ذریعے تبلیغ و اشاعت کا کام کسی طرح تسلی بخش نہ تھا، کیوں کہ مقامی زُبانیں جس ذہنی سطح کو رُونُما کرتی تھیں، عیسایت کی تبلیغ اُس ذہنی سطح میں صِرف معمولی اضافہ ہی کر سکتی تھی، اور تبلیغ کی تمام تر محنت اِنسانی مفہوم میں رائگاں جاتی تھی۔۔۔
اُس زمانے میں اور جب انگلستان کی فارن بائبل سوسائٹیوں نے برِصغیر کو تبلیغِ دینِ مسیح کا مرکز بنایا تھا، انگلستان کے لوگوں کے ذہن میں برِصغیر کے بارے میں جہالت کا تصوُّر تھا، اور وہ نسلیں جو 1824ء کے اِرد گرد جوان ہوئی تھیں، برِصغیر کو جہالت زدہ اِنسانیّت کا علاقہ سمجھتی تھیں، اور اپنی روشن خیالی کے زعم میں اِس تاریک اور جہالت زدہ دُنیا میں اُجالا کرنے کی آرزُو مند تھیں۔ شارلٹ برونٹی کے مشہور ناول ''جین ایئر'' میں سینٹ جان ریواز ایسے ہی رویّوں کی نشاندہی کرتا ہے۔۔۔ الیگزینڈر ڈف بھی برِصغیر کی اِنسانی کیفیت کو اُجالے اور روشنی کے معانی میں بدلنے کا آرزُومند تھا۔

الیگزینڈر ڈف کا تبلیغی لائحۂ عمل اِس اعتبار سے مختلف تھا کہ وہ سڑکوں اور چوراہوں یا باغوں میں کھڑے ہو کر تبلیغ کرنے کے عمل کو ادھورا اور نامکمّل قرار دیتا تھا۔ اُس کی رائے تھی کہ ایسے طریقِ کار سے اُن لوگوں کی شخصیت میں کسی قابلِ ذِکر تبدیلی کا رُونُما ہونا کسی طرح ممکن نہیں ہو سکتا، جن کے درمیان تبلیغ کی جاتی ہے۔ الیگزینڈر ڈف نے اپنے تبلیغی لائحۂ عمل اور مقاصد کے لیے اعلیٰ تعلیم کو استعمال کرنے کی ضرُورت پر زور دیا اور تجویز کیا کہ مدرسوں اور کالجوں کے ذریعے لوگوں کو اعلیٰ تعلیم سے بہرہ مند کیا جائے، اور اعلیٰ تعلیم کی تدریس کے ساتھ ساتھ اُن کو عیسائیت سے بھی آشنا کیا جائے۔

ایسے دُہرے عمل کے ذریعے نہ صرف اعلیٰ تعلیم یافتہ افراد کی تعداد میں اضافہ ہوگا، بلکہ ایسے اعلیٰ تعلیم یافتہ ذہن ایک نئے زمانے کی تعمیر بھی کریں گے اور تبلیغ کے مذہبی مقاصد بھی پورے ہوں گے۔ اِس طریقِ کار کے مُطابق الیگزینڈر ڈف کے لائحہ عمل کے دو پہلو تھے۔ ایک پہلو سکولوں اور کالجوں کے قیام کا تھا، جہاں اعلیٰ تعلیم دی جا سکے، اور دُوسرا پہلو تبلیغی تھا۔ الیگزینڈر ڈف نے اعلیٰ تعلیم کے حُصُول کے لیے انگریزی سکولوں اور کالجوں کے قیام کی ضرُورت کو اہمیت دی اور انگریزی زُبان کو لازمی ذریعہ تعلیم کے طور پر اختیار کرنے کی پُر زور حمایت کی۔ اُس کی رائے تھی کہ انگریزی کو لازمی تدریسی زبان بنائے بغیر وہ مقاصد حاصل نہیں ہو سکتے، جن کے لیے کمپنی کے اربابِ اختیار کوشاں ہیں۔ پچھلے پونے دوسو برسوں سے برِصغیر میں اعلیٰ تعلیم کا جو نظام موجود ہے، اور جس میں انگریزی کو لازمی ذریعہ تعلیم کا درجہ حاصل ہے، اُس کی ابتدا الیگزینڈر ڈف نے کی تھی، جسے ایسٹ انڈیا کمپنی نے اختیار کِیا تھا۔

(5)

انگریزی زُبان کی لازمی تدریس کے بارے میں الیگزینڈر ڈف کے اُس مضمُون کے اقتباسات غور طلب ہیں، جس کا عُنوان ہے ''انگریزی زُبان و ادب کا ایک نیا دور۔ ہندوستان میں'' اُس مضمُون میں کمپنی کے اربابِ اختیار کو مُخاطب کرتے ہوئے الیگزینڈر ڈف لکھتا ہے:

''ہماری حُکومت کے مفادات اور وقار کا تقاضا یہی ہے کہ انگریزی زُبان ہی کی ترویج و ترقّی کی جائے۔ کسی اعلیٰ اور بہتر زُبان کے اِس کردار کی جانب بہُت کم توجُّہ کی گئی ہے، جس کے ذریعے قوموں کی ذہنی نشوونُما ممکن ہوتی ہے۔ اِس سلسلے میں ہم تاریخ کی اُن دِیگر قوموں سے بہُت پیچھے ہیں، جنھوں نے نیم مُہذّب لوگوں کو تہذیب سکھائی۔ یہ الگ بات ہے کہ ہم بہ زعمِ خُود اپنے آپ کو ماضی کی اُن قوموں سے زیادہ مُہذّب اور تہذیب یافتہ گردانتے ہیں۔ رومنوں نے جب کسی علاقے کو فتح کِیا تو اُنھوں نے اُسے اپنے طور طریقے دیے، اور اُسے پوری طرح رومن بنانے کی کوشش کی، اور ایسا کرتے ہوئے

اُنھوں نے اپنے مفتوح علاقوں کے لوگوں کی اپنی زُبان سِکھائی اور اپنے ادب سے آشنا کِیا، اور اُن لوگوں کے گیتوں، کہانیوں اور تاریخی واقعات کو رومی تشخص دیا۔ اور یُوں روم کی بالاتری کا احساس پُختہ کِیا، اور کیا اُس مقصد میں رومن کامیاب نہیں ہوئے تھے؟ کیا رومنوں نے وسیع تر علاقوں کی مقامی زُبانوں پر اپنی زُبان کے اثرات نہیں چھوڑے؟ کیا رومنوں نے تاریخ پر اپنے کِردار اور وقار کے نشانات ثبت نہیں کیے؟ اور اپنی مفتُوح قوموں کے ادب اور قانُونی سرمایے کو اپنے مزاج کے اَنمٹ نقُوش ودیعت نہیں کیے؟ اور اب صُورت یہ ہے کہ یورپ کی کوئی قوم ایسی نہیں ہے جس کے ذہنی سرمایے میں رومنوں کی عظمت کا عکس دِکھائی نہ دیتا ہو۔

''اور کُچھ ایسی ہی کیفیت عربوں کی تھی، جنھوں نے خلیفہ ولید کے زمانے میں یہ فیصلہ کِیا کہ اُن کے زیرِ نگیں علاقوں میں قرآنی زُبان ہی کو استعمال کِیا جائے گا۔ اور یُوں عربی زُبان نہ صِرف مذہب کی زُبان ہے، بلکہ ادبیات، فِقہ وقانُون حکُومت اور روز مرّہ آدابِ زندگی کی زُبان بھی ہے۔

''اور اِس امر سے کسے اختلاف ہے کہ ہندوستان میں اکبرِ اعظم کے فرمان کے تحت جس زُبان نے عُرُوج پایا وہ فارسی زُبان تھی۔ آلِ تیمور میں اکبر جیسے دانا اور وسیع القلب شہنشاہ بہُت کم گُزرے ہیں۔ اکبر کے اُسی فرمان ہی کے بارے میں چھ برس قبل ایک ایسے عالم کی رائے کو نظر انداز بھی نہیں کِیا جاسکتا، جس نے کہا ہے کہ اکبر نے فارسی زُبان کو نہ صِرف کاروبار ہی کی زُبان بنادِیا، بلکہ ادبیاتِ عالیہ کے اظہار کے لیے بھی مُغلیہ سلطنت کی وسیع سرحدوں کے اندر یہی زُبان قابلِ قُبول گردانی گئی۔ یُوں ہندوستان میں بھی فارسی زُبان و ادب کو آلِ تیمور کی سطوت اور شان وشوکت کے ساتھ اپنایا گیا، اور اِس طرح آلِ تیمور کے ساتھ محبتیں بھی اُستوار ہوتی رہیں، جس نے فارسی زُبان وادب سے فیض پایا۔ اُس نے بدلے میں آلِ تیمور کے ساتھ محبت کی پاسداری کی، اور اب محبت اور وابستگی کا حال یہ ہے کہ مغلوں کا اقتدار ہر چند کہ رُخصت ہو چکا ہے، فارسی زُبان وادب کے ذریعے اُس اقتدار کی یادوں میں برابر زندہ

ہے۔ آلِ تیمور کے ساتھ ایسی محبت برابر قائم ہے۔ اور مُغلوں کے اقتدار کی یاد دلوں میں برابر موجود رہے گی، جب تک کہ فارسی زُبان کے غلبے کو ختم نہیں کیا جاتا، اور اُس کی جگہ انگریزی زُبان کو رائج نہیں کیا جاتا۔ انگریزی کو رائج کیے بغیر مُغلوں کے اقتدار کے طلسم کو زائل نہیں کیا جا سکتا، اور نہ رعایا کے دلوں کو اُن کے نئے حاکموں کی جانب مائل کیا جا سکتا ہے۔''

ہر چند کہ الیگزینڈر ڈف کی ساری کوششیں اِس امر پر مرکوز تھیں کہ اعلیٰ تعلیم کے لیے انگریزی کو لازمی ذریعہ تعلیم کے طور پر نظامِ تعلیم و تدریس میں شامل کیا جائے۔ تاہم اِس ضمن میں یہ کہنا مُناسب ہے کہ وہ انگریزی زُبان کے ذریعے کم از کم اپنی دانست میں اِس بات کا خواہاں تھا کہ ذہنوں میں ایک اچھے زمانے کی تعمیر کے خیالات پیدا ہوں اور برِصغیر کے لوگ جدید دور کے عُلوم سے بخُوبی استفادہ کر سکیں۔ تاہم اِس ضمن میں ذیل کا اقتباس بھی غور طلب ہے۔

1835ء میں الیگزینڈر ڈف لکھتا ہے:

''حکُومت نے انگریزی زُبان کو نافذ کر کے دانش مندی کا یقیناً ثبوت دیا ہے کہ اِس طرح اِس زُبان کے ذریعے برِصغیر کے نوجوان نہ صِرف انگریزی ادب ہی سے آشنا ہوں گے، بلکہ سائنس کے عُلوم سے بھی بہرہ مند ہو سکیں گے۔ تاہم کون باور کر سکتا ہے، کسی زمانے میں برِصغیر کی اپنی زُبانیں انگریزی زُبان ہی کی مدد کے سبب اِس قابل ہو جائیں گی کہ اُن سے قومی معیار کی ادبیات ممکن ہو سکیں گی۔ انگریزی زُبان سے نہ صِرف ذہنوں میں انقلاب بپا ہو گا اور بالآخر حکُومت کے اِس اقدام کی اچھائیاں آشکار ہوں گی۔ حکُومت نے اپنی دانست میں برِصغیر کی سرزمین میں اچھے ارادوں کے بیج کی کاشت کی ہے، اور ایک زمانے میں اِن ارادوں سے اچھی فصل ضرُور پیدا ہو گی۔ زندگی بخش ہوائیں سُوکھی اور بنجر زمین پر چلنے کو ہیں، اور اِن ہواؤں کا راستہ شاید کوئی نہیں روک سکے گا۔ تاہم ہماری خواہش ہے کہ تعلیم کے اِس نئے نظام کو رُوح کی بالیدگی کا ذریعہ قرار دینا بھی اُسی طرح لازمی ہے۔ جس طرح اِس نظام کے ساتھ زندگی

کے مسائل کو حل کرنے میں مدد ممکن ہو سکتی ہے۔

انگریزی زُبان کے لازمی تدریسی کردار کے ذریعے صداقت پھیلے گی، اور جُھوٹ کے قدم اُکھڑ جائیں گے۔ ہمارا ادب اور ہماری سائنس صداقت کے پھیلنے میں برابر مدد دیتی رہے گی۔

(2)

''لارڈ ولیم بینٹنگ نے 7 مارچ 1835ء کو جس حکم نامے کے ذریعے نئی تعلیمی پالیسی کو ایسٹ انڈیا کمپنی کے مقبوضات میں نافذ کیا، اُس کا متن درج ذیل ہے:

1۔ ''گورنر جنرل کی قطعی رائے ہے کہ برطانوی حُکومت کے سامنے بڑا مقصد یہی ہے کہ یورپی ادب اور سائنس کو ہندوستانیوں کے لیے رائج کیا جائے، تاکہ یورپی ادب اور سائنس کو اِس مُلک میں فروغ ملے۔ اِس لیے وہ رقُومات جو تعلیمی مقاصد کے لیے مختص کی گئی ہیں، صِرف انگریزی تعلیم ہی پر صَرف کی جائیں گی۔

2۔ تاہم گورنر جنرل کا ایسا کوئی منشا نہیں ہے کہ اُن کالجوں کو بند کر دیا جائے، جہاں دیسی زُبانوں کی تدریس و تعلیم کا سلسلہ جاری ہے۔ اِس لیے اُن کالجوں کے اساتذہ اور طالبِ علم معمول کے مُطابق اپنے وظائف برابر حاصل کرتے رہیں گے۔

''تاہم گورنر جنرل اِس امر کے حق میں نہیں ہیں کہ اُن زُبانوں کی تدریس و تعلیم کے لیے آیندہ طُلبائے علم کو وظیفہ دیا جاتا رہے، اور اُن عُلوم کی سرپرستی کی جاتی رہے، جن کے بارے میں مُحققہ رائے ہے کہ اِن سے بہتر عُلوم کی تدریس سے اُن پُرانے عُلوم کی افادیت ختم ہو جائے گی۔ اِس لیے آیندہ جو طالبِ علم اُن مدرسوں اور کالجوں میں داخل ہوگا، جہاں قدیم عُلوم کا نصابِ تعلیم رائج ہے، اُسے کسی قسم کا کوئی وظیفہ نہیں دیا جائے گا، اور جب مشرقی زُبانوں کی تدریس کا کوئی پروفیسر اپنی ذِمہ داریوں سے فارغ ہوگا، اور اسامی خالی قرار پائے گی، اُس وقت کمیٹی اُس زُبان کے بارے میں اور طُلبائے علم کی تعداد کے بارے میں رپورٹ کرے گی، تاکہ اسامی کو پُر کرنے یا نہ کرنے کے بارے میں مُناسب فیصلہ کیا جا سکے۔

3۔ گورنر جنرل کے عِلم میں یہ بات لائی گئی ہے کہ کمیٹی نے ایک خطیر رقم مشرقی عُلوم کی

کُتب کی اشاعت پر صَرف کی ہے۔ گورنر جنرل کا منشا ہے کہ آیندہ مختص شُدہ رقم کو مشرقی علُوم میں قطعاً صَرف نہ کِیا جائے۔

4۔ گورنر جنرل کا منشا ہے کہ اِس طرح جو رقم بچ سکے گی، اُسے آیندہ صِرف انگریزی ادب اور سائنس کی ترویج و ترقی پر خرچ کِیا جائے اور اِس ضِمن میں ذریعۂ تعلیم انگریزی ہو۔ گورنر جنرل اِس ضِمن میں کمیٹی سے اُمّید کرتے ہیں کہ کمیٹی اِن نکات کے بارے میں تجاویز مُرتّب کرے، تاکہ مذکُورہ مقاصد کی تکمیل ہو سکے۔

ایچ۔ ٹی۔ پرنسیپ

سیکریٹری گورنمنٹ آف انڈیا''

7 مارچ 1835ء

کمیٹی سے مُراد پبلک انسٹرکشن کمیٹی تھی، جس کے پریذیڈنٹ کے لیے میکالے کو نامزد کِیا گیا تھا۔

(3)

پبلک انسٹرکشن میں کُچھ ممبر ایسے بھی تھے جو علُومِ شرقیہ (اورینٹل گروپ) کے حق میں نہیں تھے، لیکن اینگلیکن گروپ کی کلیتاً مغربی تعلیم کے ساتھ بھی اِتّفاق نہیں کرتے تھے۔ اُن اراکین کی رائے تھی کہ انگریزی تعلیم کے ساتھ ساتھ طلبائے عِلم کو اُن کے ورنیکلر ادب اور زُبان کی تعلیم مُہیّا کرنا بھی اِسی قدر ضرُوری ہے۔ اس رویّے نے بتدریج ایسٹ انڈیا کمپنی کی تعلیمی پالیسی کو مُتاثر کِیا۔ اور لازمی انگریزی کے سرکاری تعلیمی اداروں میں ورنیکلر زُبان پر بھی برابر کی توجُہ دی گئی۔

اِس ضِمن میں میکالے نے ایک موقع پر کہا:

''جس حکم کے تحت انگریزی کو ذریعۂ تعلیم بنایا گیا ہے، اُسی حکم سے یہ بھی اخذ کِیا جا سکتا ہے کہ جہاں کہیں ضرُوری خیال کِیا جائے وہاں ورنیکلر زُبان کو بھی ذریعۂ تعلیم کے طور پر استعمال کِیا جائے، کیوں کہ ایک ضرُوری سوال یہ بھی ہے کہ کسی بچے کو غیر مُلکی زُبان پڑھانے کا مطلب کیا ہے؟ یقیناً اِس کا ایک ہی مطلب ہے کہ بچے کو غیر مُلکی زُبان کے الفاظ سِکھائے جائیں، اور اُسے بتایا جائے کہ اُس کی اپنی (ورنیکلر) زُبان میں اِن غیر مُلکی الفاظ کے معانی

کیا ہیں، تاکہ وہ غیر مُلکی زُبان کے الفاظ کو اپنی زُبان میں ترجمہ کر سکے اور اپنی زُبان کو غیر مُلکی زُبان کے لفظوں میں مُنتقل کر سکے۔ ہم اپنی مادری زُبان بھی اِسی طرح سیکھتے ہیں اور الفاظ اور اشیا کے رابطے کو استعمال کرتے ہیں، اور جب کبھی ہمیں بعد ازاں کوئی غیر زُبان سیکھنا پڑتی ہے، تو ہم اُسے اپنی مادری زُبان ہی کی مدد سے سیکھتے ہیں، اور سیکھ سکتے ہیں۔ (اِس لیے ورنیکلر زُبان کا پڑھایا جانا بھی اُسی طرح ضرُوری ہے، جس طرح انگریزی کی تعلیم ضرُوری ہے) لیکن فارسی پڑھانے کا مسئلہ مختلف ہے۔ فارسی کو انگریزی کے ساتھ تدریس میں شریک کرنا انگریزی کے خلاف حریف کو کھڑا کرنے کے مُترادف ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ حریف اپنے طور پر ایک کمزور حریف ہے۔"

ورنیکلر زُبانوں کا ذِکر کرتے ہوئے میکالے لکھتا ہے:

"زُبانیں نشوونُما کے ساتھ پھلتی پھُولتی ہیں۔ زُبانوں کو کسی سانچے کی مدد سے بنایا نہیں جا سکتا۔ ہمارا طریقِ کار سُست رفتار ہے، لیکن یقینی ہے، کیوں کہ ورنیکلر زُبانوں میں اچھی کتابیں لکھوانے سے ورنیکلر زُبانوں میں ترقّی ہوگی۔ ہماری کوشش ہے کہ روشن خیال تعلیم یافتہ ہندوستانیوں کی تعداد میں اضافہ ہو، اور ہماری خواہش بھی یہی ہے کہ اِس طرح کا ذہین طبقہ پیدا ہُو اور وسیع تر ہوتا رہے۔ مجھے اُمّید ہے کہ بیس برس کے عرصے میں ہزاروں، ہندوستانی ایسے ہوں گے جو انگریزی ادب سے آشنا ہوں گے، اور مغربی طرزِ تحریر کے شہ پاروں پر اُن کی نظر ہوگی۔ وہ مغربی سائنس کے عُلوم سے بھی بہرہ مند ہوں گے۔ اُن پڑھے لکھے لوگوں میں یقیناً ایسے لوگ بھی ہوں گے جن کی ذہانت اور طبیعت کا میلان اُنھیں مجبور کرے گا کہ وہ یورپی عُلوم کو اپنی ورنیکلر زُبانوں میں مُنتقل کریں۔ یہی ایک ایسا طریقہ ہے جس کی مدد سے ہم اِس مُلک میں ورنیکلر ادب کو پیدا کر سکیں گے۔"

(4)

ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنی نئی تعلیمی پالیسی کو نافذ کرتے وقت اِس بات کا جائزہ نہیں لیا تھا کہ انگریزی کو لازمی ذریعۂ تعلیم بناتے ہوئے اور سکولوں میں رائج کرتے

وقت اُسے اُستاد فراہم کرنے میں کتنی دُشواری ہوگی، اِس لیے بہُت جلد انگریزی جاننے والے اساتذہ کی کمی کا مسئلہ پیدا ہُوا۔ میکالے نے اِس کمی کو پورا کرنے کے لیے برطانیہ سے اساتذہ کو بُلانے کا انتظام کِیا۔ اِس سلسلے میں میکالے لکھتا ہے:

''پڑھانا ایک فن ہے، جسے مُسلسل مشق کے ساتھ سیکھا جا سکتا ہے۔ مُجھے اُمید ہے کہ ہم بہُت جلد ایسے اُستاد انگلستان سے یہاں (ہندوستان) لا سکیں گے۔ سکاٹ لینڈ سے بھی ایسے اساتذہ کو بہُت جلد لایا جا سکتا ہے، تاکہ سرکاری سکولوں میں انگریزی کے اساتذہ کا بغیر کسی تاخیر کے تقرر کِیا جا سکے۔''

برطانوی اساتذہ کی درآمد، انگریزی سکولوں کا قیام، انگریزی کا لازمی ذریعۂ تعلیم وتدریس، یورپی عُلوم اور سائنس پر مبنی نصابِ تعلیم، ورنیکلر زبانوں کا نئے تعلیمی نظام میں مقام، اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے پالیسی ساز اداروں کا تعلیمی اور تہذیبی رویّہ ایسے واضح نشانات تھے، جو انگریزی کے لازمی ذریعۂ تعلیم کو مرکزی اہمیت دیتے ہوئے، اس طریقِ کار سے کم از کم اپنی دانست میں کسی ذہنی انقلاب اور ایک نئے زمانے کی تعمیر وتخلیق کے لیے کوشاں تھے۔

(5)

انگریزی کے نفاذ کے بارے میں پچھلے ایک سو برس کے دوران مختلف رویّے سامنے آتے رہے ہیں۔ ایک رائے عموماً سُننے میں آتی رہی ہے کہ کمپنی کو اپنے مقبوضات میں نچلی سطح پر مُنشیوں کی ضرورت تھی جو انگریزی کی شُد بُد رکھتے ہوں، کیوں کہ انگلستان سے اتنی بڑی تعداد میں انگریزوں کو بھرتی کر کے نچلی سطح پر تقرر کرنا مہنگا اور غیر مُناسب تھا۔ ایک دُوسری رائے یہ بھی رہی ہے کہ غالباً کمپنی کے اربابِ اختیار ہندوستان کے لوگوں کو یورپی رنگ میں اِس لیے رنگنا چاہتے تھے کہ ہندوستان کے لوگوں میں انگریزی مال کی کھپت ہو سکے، اور تعلیم یافتہ طبقہ اپنے مُلک کو برطانیہ کی منڈی کے طور پر قبول کر لے۔ تاہم اِس ضِمن میں پروفیسر ٹریویلین کی رائے قابلِ غور ہے ٹریلوین لکھتا ہے:

''انگریزی پڑھانے سے جو خدشے اور خطرے پیدا ہوئے اُن کا عِلم 1835ء کے اربابِ اختیار کو شاید نہیں تھا۔ انگریزی ادب اور انگریزی افکار اُس قوم سے

منسوب تھے جس نے بڑی محنت کے ساتھ خُود اختیاری کے حُقُوق حاصل کیے تھے، اور خُود اپنے آپ کو ذہنی طور پر اِس قابل بنادِیا تھا کہ وہ آزادی کا تذکرہ کر سکے، انگریزوں کے نزدیک حقِ خُود اختیاری اور آزادیِ فرد طے شُدہ اُمُور تھے، لیکن اُن کا ہندوستان کے لوگوں پر اُس انداز میں اثر ہونا ممکن نہ تھا جس طرح اُن کا انگلستان میں اثر مُتوقّع تھا۔ اِس لیے نئی تعلیم نے ہندوستان میں ایسے رویّوں کو پیدا کِیا جو بغاوت کے رویّے تھے۔ نئی تعلیمی پالیسی سے جو بڑی غلطی سرزد ہوئی وہ نصابِ تعلیم کے بارے میں تھی۔ نصابِ تعلیم نے انگریزی شاعری اور انگریزوں کے سیاسی افکار کو شامل کر کے جن باغیانہ رویّوں کو تقویّت دی اُن رویّوں کے ساتھ برطانیہ برابر کئی برسوں (1926ء) سے دوچار ہے۔

--☆--

جیلانی کامران بطور افسانہ نگار

22 فروری 2003ء کو پروفیسر جیلانی کامران کی وفات کے بعد جب مَیں نے اظہر غوری سے جیلانی صاحب کے بارے میں اپنے مضامین کا سِلسلہ مُکمّل کرنے کے ارادے کا اِظہار کِیا اور مضامین کے عُنوانات ترتیب دِیے تو اظہر غوری نے میرے عِلم میں اضافہ کِیا کہ جیلانی صاحب کی سب سے پہلی مطبوعہ کتاب ''ایک کلی دو پتیاں'' کے عُنوان سے اٹھارہ افسانوں پر مشتمل مجموعہ تھا جو 1956ء میں شائع ہُوا۔ مَیں نے جیلانی صاحب کے اہلِ خانہ سے اس مجموعے کے بارے میں دریافت کِیا تو وہ کچھ بتانے سے قاصر تھے۔ بہ ہر حال ڈاکٹر انور سدید اور مدیر ماہنامہ 'تخلیق' اظہر جاوید نے بھی تصدیق کی کہ جیلانی صاحب کی اوّلین مطبوعہ کتاب اُن کے افسانوں کا مجموعہ تھا۔ لیکن دونوں صاحبان مجموعے کی کوئی کاپی مُہیّا کرنے سے قاصر رہے۔ مَیں نے اور اظہر غوری نے گورنمنٹ کالج لائبریری اور اورینٹل کالج لائبریری لاہور اور پنجاب پبلک لائبریری سے بھی معلومات لیں، لیکن وہاں بھی یہ مجموعہ نہیں مل سکا۔ بہ ہر حال میری نظر سے جیلانی صاحب کا ایک مختصر افسانہ گزرا ہُوا تھا، جو تخلیق برائے اگست 1997 میں ''بچ جانے والا شخص'' کے عُنوان سے شائع ہُوا تھا۔ مَیں وہ افسانہ کتاب کے آخر میں شاملِ اشاعت کر رہا ہُوں۔ یہ افسانہ علامتی ہے جس میں بیک وقت توہمات، مذہبیات اور پاکستان کے ان سیاسی حالات جن میں اکثر پاکستان میں نگران حکومتیں برسرِ اقتدار رہیں، پر بھرپُور طنز موجود ہے۔ جیلانی صاحب کے علامت پسند ہونے کی وجہ سے مجھے یقین ہے کہ اُن کے اکثر باقی افسانے بھی علامتی ہی ہوں گے۔ بہ ہر حال اُن پر بحث اُن کے افسانوں کے مجموعے کے مُہیّا ہونے تک اُٹھا رکھتے ہیں۔

--☆--

بچ جانے والا شخص

اُس سنسان سڑک پر دو شخص جا رہے تھے۔ دونوں ہم عمر تھے۔ جب وہ قریب سے گزرے تو ایک شخص کہہ رہا تھا۔

''مَیں بچ گیا۔ میرے ساتھ برات میں بہت سے لوگ تھے۔ میری دُلھن تھی۔ میرا باپ تھا۔ اور کوہی کئی دنوں سے خشک تھی اور پہاڑوں پر بارش کے آثار بھی نہیں تھے۔ لیکن جب ہم برات لے کر گزرے تو پانی آ گیا اور ہم سب غرق ہو گئے۔

''کیا کہا، غرق ہو گئے؟'' اُس کے ساتھی نے تعجب سے پُوچھا۔

''ہاں، سب غرق ہو گئے۔''

''مگر تم تو زندہ ہو۔''

''یقیناً مَیں تمھارے شہر ہی میں رہتا ہوں۔''

''عجیب بات ہے۔ غرق بھی ہوئے اور میرے شہر میں رہتے ہو، مگر تم کون ہو؟''

باتیں کرتے کرتے دونوں اُس سڑک پر دُور نکل آئے، جس پر ایک چھوٹی سی مسجد تھی۔ جب وہ مسجد کے پاس سے گزرے تو ایک شخص نے کہا۔

''آؤ خُطبہ سُنتے ہیں۔''

''کیا دن ہے؟''

''آج جُمعہ ہے۔''

دونوں مسجد کے دالان کے ایک طرف بیٹھ گئے اور خُطبہ سُننے لگے۔

دیہاتی مولوی نہایت خلوص سے کہہ رہا تھا۔

''تو اس روز کوئی بارش نہ تھی، مگر دریا میں پانی آ گیا۔ اور ساری برات پانی میں غرق ہو گئی۔ لوگوں نے حضرت غوث الاعظم سے دُعا کی، درخواست کی اور بارہ برس کے بعد برات کا دُولہا بچ کر واپس آ گیا۔''

''دیکھو! یہ مولوی میرا ذکر کر رہا ہے۔ مَیں بچ کر واپس آ گیا ہوں۔''

''آہستہ بولو'' اُس کے ساتھی نے کہا۔

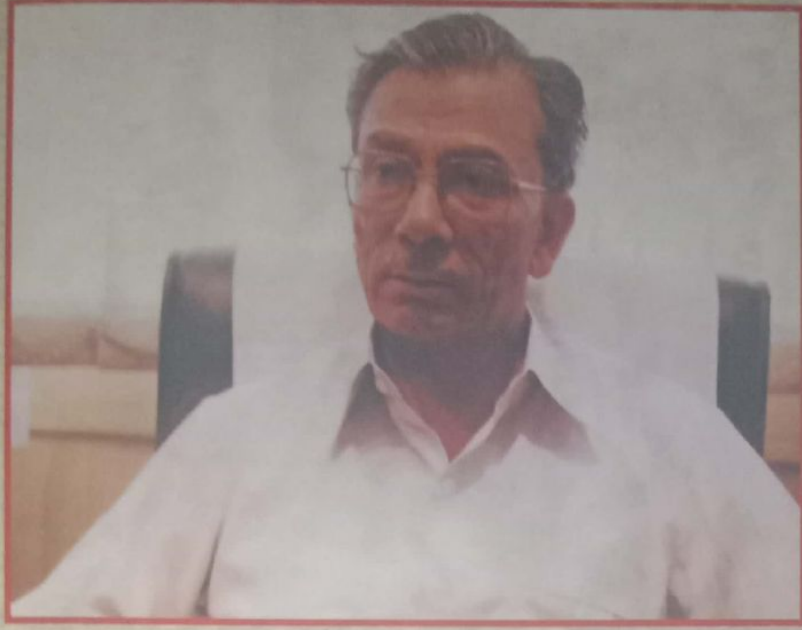
مگر وہ شخص زور زور سے چیخنے لگا کہ مَیں وہ ہُوں جو بچ کر آ گیا ہُوں۔ مَیں بچ کر آ گیا ہُوں۔ بارہ برس کے بعد جو شخص غرق ہونے کے بعد زندہ بچ کر آ گیا تھا۔ وہ مَیں ہُوں۔

مسجد کے سب نمازی بے حد حیران ہوئے اور اُسے پکڑ کر حکومتِ وقت کے پاس لے گئے۔ اُن دنوں ہمارے مُلک میں ایک نگران حکومت برسرِ اقتدار تھی۔ اُس نے کہا ''ہم معجزوں کے بارے میں کوئی رائے نہیں دے سکتے۔''

اُس وقت سے لوگ جائز حکُومت کے انتظار میں ہیں کہ وہ آئے، اور اِس مسئلے کے بارے میں خُطبہ دے کہ کیا مُعجزے ممکن نہیں، اور کیا جو شخص بچ کر آ گیا ہے وہی ہے جو غرق ہُوا تھا۔

کئی برسوں سے وہ دونوں شخص حوالات میں بند ہیں، ایک وہ جو بچ کر آ گیا تھا، اور دوسرا وہ جو محض سڑک پر اُس کا ساتھی بن گیا تھا۔ اُسے گواہی کے لیے حراست میں لیا گیا تھا۔

(مطبُوعہ: ''تخلیق'' اگست 1997ء)

--☆--

لطیف قریشی 8 جون 1940ء کو قلعہ صُوبہ سنگھ تحصیل پسرور ضلع سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ 1962ء میں گورنمنٹ کالج لاہور سے انگریزی زبان و ادب میں ایم اے کرنے کے بعد اسلامیہ کالج قصور، اسلامیہ کالج لاہور، گورنمنٹ کالج کوئٹہ اور گورنمنٹ کالج خضدار میں انگریزی زبان و ادب کے استاد رہے۔ جنوری 1967ء میں اعلیٰ مرکزی مُلازمتوں کے امتحان میں کامیابی پر محکمہ انکم ٹیکس سے مُنسلک ہو گئے۔ جولائی 1989ء میں ملازمت سے قبل از وقت ریٹائرمنٹ لے لی۔ آج کل بطور ایڈووکیٹ سپریم کورٹ وکالت کر رہے ہیں۔

ISBN 969-8483-24-1